شعر بی دروغ، شعر بی نقاب

شامل بحث در فنون شاعری، سبک و نقد شعر فارسی

با ملاحظات تطبیقی و انتقادی راجع بشعر قدیم و شعر امروز

تألیف

دکتر عبدالحسین زرین کوب

استاد دانشگاه تهران

۱۳۴۶

سازمان چاپ

و انتشارات محمد علی علمی

بها
۲۰۰ ریال

از این‌کتاب دوهزار نسخه در چاپخانهٔ محمد علی علمی بطبع رسید

مقدمه

این یادداشتها قسمتی است از گفت و گوهایی که من در سالهای اخیر با دانشجویان خویش داشته‌ام ـ درباب نقد شعر ومسائل ادبی ایران . بعلاوه گه‌گاه نیز در آنها بمناسبت از ادب عربی یاد کرده‌ام و از یونان واروپا . همچنین درطی بحث از مکتب‌های تازه سخن داشته‌ام و ازشعرنو ـ شعر امروز ایران. گفت‌وگو درچهارچوبهٔ برنامه‌های درسی بوده است و در حدود اقتضای یك مجال کوتاه . از اینها گذشته ، بیشتر خواسته‌ام نشانهایی بدست دهم از آنچه بنظر من شعر واقعی است ـ شعر بی دروغ که ورای طورقافیه بندان سنت گرای است وبیرون ازحوصلهٔ تقلید گران شعر اروپا . می دانم که‌بعضی ازهمکاران ، آنچه را درباب شعرامروز گفته‌ام ازمن نمی پسندند اماآیا این همکاران عزیز از من می‌پسندند که خلاف آنچه می‌اندیشم وخلاف آنچه درك می‌کنم حرف بزنم، آن‌هم بادانشجویان‌جوان‌که شاید بحرف من اعتقاد دارند و اعتماد؟ در واقع قسمتی ازین یادداشتها تقریرهایی است که دانشجویان ضبط کرده‌اند یا تندنویسی . گه‌گاه نیز چیزهایی بدانها افزوده‌ام تاآن تقریرها را روشنتر کنم یا بسؤالی که درطی درس مطرح شده است جوابی داده باشم. ازین روست که سبك بیان هم تا حدی آزادست و عاری از تکلف هایی که در نویسندگی‌ادیبان‌هست. ترکیبات وتعبیرات خودمانی است، وتقریباً ازهمان نوع

که درحرف زدن بکارست . این‌آزادی و بی قیدی شاید تنها دربیان نیست . نه آیا این حق برای یك معلم هست‌که با دوستان جوان خویش آزادانه صحبت کند و بی پرده ؟ حتی درباب حرف های قدیم ـ حرف های قرار دادی ادبا راجع ببلاغت و وزن وقافیه ـ هم‌که صحبت کرده‌ام مسائل را بهمان صورت‌که درکتابهای درسی‌رایج است مطرح نکرده ام . گمان دارم‌که حتی این‌مسائل نیزاز وقتی درکتابها آمده‌است راکد مانده‌است ومحروم از توسعه و تکامل . ادبای ما گویامی پندارندکه درین ابواب هرچه بفکر فلان بن فلان‌نرسیده باشد یا درشرح وحاشیهٔ فلان‌کتاب نیامده باشد تصورش هم‌کفرست والحاد . ازین روست‌که درین مسائل دائم همان حرف های عادی را ـ بقول‌یك عزیز رفته ـ از دفتر به‌کتاب نقل می‌کنند وازکتاب بدفتر . بعد از قرنها گویی میراث اسکولاستیك‌کلیساها باید بما رسیده باشد .

آیا همین‌محدودیت ادبا نیست‌که‌درشاعر ونویسندهٔ تازه جوی این حس را پدید می‌آورد ـ که‌گویی سنت‌گذشته فقط وزنه‌یی سنگین وتحمل ناپذیرست برای آنکه ببال و پر ذوق و خیال شاعر به‌بندند تا او را از پرواز در اوج کمال باز دارند ؟ در حالی که بی‌تکیه برین سنت ، در واقع هیچ صعود و پروازی ممکن نیست ادباواستادان ما باشیوهٔ دیرینی‌که دربحث ازسنت‌دارند این‌مرده ریگ روزگار درخشان شعر و ادب قدیم را زیاده بی قدر می‌کنند وزناده ملال انگیز . با اینهمه مسأله‌یی را که ادب وشعر امروزآن رااساسی تلقی می‌کند باید جدی تر گرفت . آیا این تنوع جویی که سنت را کم ارج می‌کند ، ونوتر را دائم جانشین نومی‌خواهد یك بیماری قرن است ؟ ناشی‌از طبع‌ملول وبی‌آرام عصری که‌همه‌چیز برایش‌زودبزود مکررمیشود وملال‌انگیز . شاید هم یك غریزهٔ انسان است یا یك ضرورت روحانی او . هر چه هست بهرحال باید این واقعیت را درست بجاآورد وبآن جواب مساعد داد . اگر نقد شعر بخواهد دائم فقط باحرف های جرجانی و وطواط و شمس قیس و تفتازانی همقدم باشد هرگز از فهم و نقد شعری ورای آنچه فرخی و انوری

گفته‌اند بر نخواهد آمد . درحالی‌که شعرافق‌های تازه کشف می‌کند نمی‌توان در نقد بهمان میراث سنت اکتفا کرد و به‌قواعد خلیل بن احمد یا ابویعقوب سکاکی . درعهد فرخی و منوچهری شعر برای کسانی گفته میشد که حتی امیرانشان درمکتب شعرامرؤالقیس را حفظ می‌کردنداما درروزگارمامخاطب شعر عامهٔ مردم هستند ـ تمام باسوادان ، که بیشترینه شان حتی زبان خاقانی ونظامی را مثل یك زبان خارجی تلقی می‌کنند . درینصورت پیداست که آنچه در گذشته برای یك طبقهٔ تهذیب یافته مقبول بوده است نمی‌تواند امروز مقبول اکثریتی باشدکه‌محیط وتربیت و آرمانش بکلی با تهذیب یافتگان قدیم تفاوت یافته است . ازین روست که امروز دیگر ذوق عامه در شعر انوری وفرخی نغمهٔ حیاتی نمی یابد وشعرامروز را می پسندد که‌آگنده است ازحیات و ازجوش و طپش آن . نمی گویم‌که هر نو آوری را باید تحسین کرد. حتی نوآوری را ـ اگرفقط نوآوری باشد ودیگرهیچ ـ درشعر و هنر کار مهمی نمی دانم. ازآنکه این کاریست که شاید گه‌گاه دستاویزی شود برای مدعیان شیاد . داستان آن نقاش که آندره مورروا نقل می‌کند یك هشدار پرمعنی است بر ضد این تازه جویی ها : پیر دوش یك نقاش هنرمندست‌که گمان می‌کند باپشت‌کار و با صداقت در بیان می‌تواند موفق شود ومشهوراما رفیقش که‌یك داستان نویس است او را متقاعد می‌کند که خیر، راه توفیق درین است‌که آدم‌کارهایی بکند تازه ، غیرعادی، وخیره‌کننده : مثلا مکتب تازه‌یی بوجود بیاورد ،کلمات گونه‌گون را بر کاغذ پاره‌ها بنویسد ، درون یک‌کلاه بریزد ، و بعد آنها را بیرون بیاورد ، بطور تصادف و مطابق دلخواه خویش پشت سرهم بیندازد و از ترکیب آنها بیانیهٔ هنری بنویسد ، وجود حرکت را انکارکند یاوجود سکون را ، رنگ سپید را بکلی‌کنار بگذار ویارنگ سیاه را ، خلاصه کاری‌کندکه تازگی داشته باشد و غرابت . نقاش‌که تا آنوقت کسی بکارش توجه ندارد و بارعیال هم اورا رنجه داشته است وقتی بتحریك ومساعدت این داستان نویس یك مکتب بیمعنی و عجیب نقاشی را بایك مشت تبلیغات عجیب‌تر در یك نمایشگاه ، بمردم حیرت زده تحویل می‌دهد چنان مورد استقبال و تحسین واقع میشود

که تمام صداقت و صمیمیت را فراموش می‌کند گویی هیچ بیادش نمی‌آید که این مایهٔ شهرت وقبول را چگونه یافته‌است و از کجا ؛ در واقع آنچه در این نمایشگاه پیردوش عوام ساده دل را فریب می‌داد تازگی بود . اما در شعر اگر فقط تازگی ملاك باشد تمام ریزه‌کاریهای کلام و آفرینش‌های شاعرانه از نظر خواننده دور می‌ماند . . . فقط کسانی در کلام یك شاعر دل بتازگی می‌بندند که بموجب قول لوسین نویسندهٔ شوخ طبع مشهور یونانی زیبایی‌های دیگرش را نمی‌توانند درك کنند . اینجاست که تازه‌جویی یك درد است یا یك فریب. با اینهمه جوهر واقعی لذت هنری چیزی جز همین تنوع‌طلبی و تازه‌جویی نیست ــ بشرط آنکه راستین باشد و نه ساختگی . بعلاوه آزادیی را که حق شاعر است نه باالزام به‌سنت‌گرایی می‌توان محدود کرد نه با اصرار در تازه‌جویی . این آزادیست که هنرمند را بآفرینش واقعی رهنمون میشود و شعر شاعر را تعبیر صادقانه‌یی می‌کند از تخیل و اندیشهٔ او . اما این آزادی البته نامحدود نیست مثل آزادی مسافر یك کشتی است . تا در کشتی است هرجا بخواهد می‌رود اما از محوطهٔ کشتی اگر قدم بیرون بگذارد دریاست وموج غرق کننده . شاعر هم در آفرینندگی خویش آزادست، در شکل وقالبی که برمی‌گزیند آزادست، در سنت‌گرایی یا سنت‌شکنی هم حتی آزادست آنچه آزادیش را محدود می‌کند زبان است وروشنی بیان. شعر باید بیانش روشن باشد وروشنگر وهر چند بیش از آنچه می‌گوید ناگفته می‌گذارد باز سخنش ابهام اگر دارد باید چنان باشد که آن را محتاج تأمل کند نه نامفهوم و پیچیده . ابهام خالی از صداقت با هنر واقعی ــ که تحقق آن بوسیلهٔ تلقین والقاء دست می‌دهد ــ فرسنگ‌ها فاصله دارد . این ابهام‌گرایی در واقع تا جایی پسندیده است که کلام را بیك معما تبدیل نکند از آنکه ابهام کامل هنر وقدرت نیست عجز است وضعف ــ در فکر ودر بیان. شعر واقعی که من آن را شعر بی‌دروغ خوانده‌ام ، باید بیان واقعی وروشنی باشد از وجود شاعر ــ از اندیشه وتخیل او . اما آنچه هر بیانی را تباه می‌کند و ضایع ، ابهام‌گرایی عاری ازصداقت است که نام دیگر ندارد جز شیادی و فریبکاری . درین یادداشتها من کوشیده‌ام مسائل راجع بشعر وبیان شاعرانه را طرح کنم وبررسی.

اینکه تا چه حد موفق شده‌ام قضاوتش البته با من نیست. اما خودمن از آن ـ چنانکه باید ـ راضی نیستم . از آنکه درین مسائل مجال اندك بوده است وگفت وگو بسیار. بدین سبب گه گاه در بعضی حرف‌ها نه‌پیچیده‌ام یا زود از بعضی گذشته‌ام . البته نخواسته‌ام از آن گفت وگوها طفره روم اما مجالی هم برای درنگ بیشتر نداشته‌ام . بعلاوه وقتی دربارهٔ شعر و ادب امروز کتابی دیگر در دست دارم درینجا بیش از آنچه هست چه ضرورت داشته است؟ دراین یادداشتها البته خطا هست ، وحتی خطاها . نه همان در آنچه گفته‌ام بلکه نیز در آنچه راجع بآن سکوت کرده‌ام .اما که دعوی دارد که بی‌خطاست ؟ خطای عمدهٔ دعوی داران همین است که ازیك ظلوم جهول توقع دارند بی‌خطا بماند . اما چه باك ازخطایی که خطاپوشانش نمی‌گیرند و صواب‌جویانش اصلاح می‌کنند . یك نوع خطا که درین یادداشت‌ها هست آنجاهاست که سکوت کرده‌ام . درین باره عذرم آنست که من هرگز نخواسته‌ام تمام شعر و ادب امروز را نقد کنم یا تحلیل . در مجالی که من داشته‌ام این کار بیهوده بوده است، و ناشدنی. بعلاوه در مجموعه‌ها و مجله‌ها که این اوقات دائم منتشر میشود هرروز استعدادهای تازه کشف می‌کنم و دیده‌های تازه . اما قضاوت درباب بسیاری از آنها را هنوز زود می‌دانم وشتابکارانه. بااینهمه امید آیندهٔ ما وجود همین جوانانست و طبعهای تازه خیز . من شك ندارم که بسیاریشان در شاعری راه روشن دارند و آیندهٔ درخشان . درباب آنچه بسکوت گذرانده‌ام این شایدیك عذر محسوب شود اما دربارهٔ آنچه گفته‌ام چه عذری هست ؟ نقصان مایه و ضعف بشری . . اگر در قضاوت راجع بمعاصران خطا کرده‌ام در باب گذشتگان هم خطاهاست و چه غم از خطایی که خطاکاررا در آن اصراری برخطای خویش نباشد؟ درهمه حال ، عشق بازی نه من اول بجهان آوردم .

آذر ماه ۱۳۴۶

از همین نویسنده

تاریخ:

✩ دو قرن سکوت ، چاپ سوم ، انتشارات
احمد علمی ، طهران ۱۳۴۴

✩ تاریخ ایران بعد از اسلام
وزارت آموزش و پرورش ، طهران ۱۳۴۳

✩ بامداد اسلام ، انتشارات صائب
طهران ۱۳۴۶

نقد:

✩ نقد ادبی ، بنگاه نشر اندیشه
طهران ۱۳۳۸

✩ با کاروان حله ، انتشارات آریا
طهران ۱۳۴۳

فلسفه و ادیان:

✩ ارزش میراث صوفیه ، انتشارت آریا
طهران ۱۳۴۴

ترجمه:

✩ فن شعر ارسطو ، چاپ دوم ، بنگاه ترجمه و نشر کتاب
طهران ۱۳۴۳

اهداء

این گفت و گویی راکه با جوانان دانشجو داشته‌ام بایدهم بآنها هدیه‌کنم. گمان دارم شعر نیز وقتی بسخن در آید با جوانان حرف می‌زند وبا زبان جوانان. ازآنکه زبان پیران برای سکوت است و برای سکون. آنچه درین گفت و گوهاست نه درس است نه نقد. نمی‌خواهم آن را بهیچ نام دیگر بخوانم. حدیثی است از آنچه هست، از آنچه گذشته است برای دنیایی که آینده است، که آمدنی‌است. پلی است ساخته از سنت‌ها و بدعت‌ها که در آنسوی‌آن دنیایی است‌تازه. دنیایی که‌آفرینندهٔ شعر واقعی است: شعری بزرگ‌که پیام انسانیت است. تا این‌شعر راستین‌که هنوز نا گفته مانده است دوقدم بیشتر فاصله نیست،شایدهم‌اکنون در بین کسانی که من این گفت و گوها را بآنها

هدیه می‌کنم شاعران جوانی هستندکه در ورای
پل ، قلب مرموز انسانیت را خواهند گشود و
اشك و لبخندی را که آنجا نهفته است کشف
خواهند کرد : اشك و لبخندی که عبارتست از
شعر راستین . فرسودگانی که بخود نیز راست
نمی‌گویند شعر واقعی را درقلب خویش، درون
نقاب دروغ و ریا خفه می‌کنند ازین روست که
شعرواقعی، برای تجلی خویش روح جوان را طلب
می‌کند که قدرت و اعتماد آن نه زبان دروغ
را می‌شناسد نه نقاب ریا را . بله ، باین جوانان
است که این گفت و گوهای ادبی را هدیه
می‌کنم . بآنها که شوق و شورشان این گفت و
گوها را پیش آورد.

مندرجات

743	21/1/64		
733	6/2/64		
735	12/4/64		

۱

نقد شعر

در باب شعر و آفرینشهای شاعرانـه هر بحثی کرده شود خواه جزئی و خواه کلـی بیك تعبیر نقدست ـ نقد شعر یا نقد ادبی . خود شاعرهم وقتی در شعر خویش الفاظ و معانی را سبك سنگین میکند ، وقتی کارخود را مرور و اصلاح میکند ، وقتی درباب شیوهٔ کاریا هدف و ذوق خویش سخن‌میگوید، دیگر شاعر نیست منتقدست و کاری که میکند نقد . حتی بعضی شاعران مثل امیر خسرو دهلوی[1] در نقد شعر خویش هم انصاف بخرج داده‌اند وهم زیرکی : مثل یك منتقدواقعی.

بدینگونه نقد ـ نقد شعر ـ با شعر وشاعری سرمویی بیش فاصله ندارد و هیچ چیز از آن بشعر نزدیکترنیست . با اینهمه از قدیم بیشتر شاعران که ادب را فقط آفرینش میدانسته‌اند با نقد دشمنی ورزیده اند وگویی هیچ چیز را مزاحم تروملال انگیزتراز وجود منتقد نیافته‌اند . درواقع کمترهنرمندیست که بی‌هیچ‌خشم ونفرت انتقادی راکه براثرش میشود تحمل کند . میگویند دو تن کاردینال نام آور که از کارگاه

رفائل دیدن میکردند وقتی دربارهٔ یك اثر او گفتند که در آن چهرهٔ حواریها بیش از اندازه سرخ است . نقاش با لحنی ملایم - اما ظاهراً خالی از خشم - گفت این کار را عمداً کرده‌ام .گمان نمیکنید حواری در بهشت وقتی میبیند کلیسا تحت فرمان امثال شماست از خجلت سرخ میشود ؟..[۲] نظیر این جواب ساکت کننده را کدام نقادی هست که بنوعی دیگر از شاعری که وی بر شعرش نقد کرده است نشنیده باشد ؟قیافه‌های پرخاشجویانه‌یی که عنصری وغضائری بهم نشان داده‌اند - در جوابهاشان با نتقادهای یکدگر - شاید چندان در خور ملامت نباشد خاصه با توجه بحیثیت و موقعی که هر یك از آنها میخواسته است در چشم ممدوح داشته باشد. اما شعر هجوی که بموجب روایت چهارمقاله، رشیدی درجواب انتقاد امیرالشعرا عمعق بخاری ساخته است دشنام بی مزه یی است که نشان میدهد واقعاً نمك در کلام رشیدی تا چه حد نایاب بوده است و تاچه حد لازم[۳]. شاعری بنام شریف تبریزی درری بدیدار مولانا امیدی رازی رفت و وقتی شاعر ری غزلی برایش خواند وی یك انتقاد لفظی بر آن کرد امیدی در جواب انتقاد وی رباعی مستزادی ساخت هجو آمیز و رکیك که جواب رفائل در مقایسهٔ با آن حکم یك تعارف مجامله آمیز را دارد[۴]. مگر تئوفیل گوتیه شاعر محجوب فرانسوی نیست که درباب منتقدان با بیانی خشن و موذیانه میگوید که اینها هنری ندارند جز اینکه به کردار خفاش خونخواری بجان مردم بیفتند و آثار آنها را تباه کنند [۵] اینها نمونه‌یی چند است از آنچه شاعران گفته‌اند در جواب منتقدان خویش . همه جا عکس العمل آنها تقریباً خشم است و پرخاش - درست یا نا درست . حتی خواجه امام مذکور در کتاب المعجم که آنطور سفیهانه منتقد مشفقی

مثل او را هجو میکند اگر هم وجودش ساختهٔ خیال خود شمس قیس باشد دربین شعرای تمام ادوار نظیر دارد ووجود واقعی[۶] . در حقیقت ، خیلی نقادان هم هستند که هیچ حرف درستی نمیزنند و درواقع باایراد های بیجای‌خویش برای هنرمندان مزاحم‌هایی‌هستندمبتذل و ملال‌انگیز. چخوف نویسندهٔ روسی با نیشخندی معنی‌دار در این باب میگفته است: نقادهامثل خرمگسهایی هستند که روی پیکراسب مینشینند و اورا نیش میزنند و ازشخم‌کردن زمین بازمیدارند . اسب پوست را بهم میکشدو دم را تکان میدهد . خرمگس برای چه وزوز میکند ؟ . . شاید خودش هم نمیداند . فقط طبعی دارد بی آرام که دلش میخواهد دیگران هم آنرا حس کنند:گویا میخواهد بگوید: میدانید؟ من هم زنده‌ام ومیدانم چطور وز وزکنم[۷] ...

آیا چخوف دست‌کم قدری مبالغه نمیکند ؟.. گمان دارم این وزوز نیش آلود منتقد لازم‌است تا شاعردنیای اطراف را فراموش‌نکند ویادش بیاید غیرازخود او دیگری هم در دنیاهست . فقط بااین‌احساس است که شاعر مسئولیت خود را درك میکند و حاضر میشود بجامعه و زمان خویش حساب پس بدهد . با اینهمه‌کمتر شاعری هست که از منتقد با خشم و نارضایی یادنکند و باو طعنه‌ها نزند . اگرچه فقط همین اندازه باشدکه در جواب عیب جویی او شانه ها را با بی اعتنائی بالا بیندازد و مثل متنبی بگوید: کسی‌که دهانش تلخ و مریض است آب زلال را هم تلخ‌میابد[۸] .

بعضی شاعران انتقاد را عبارت دانسته انداز حربهٔ عاجزان . حربهٔ‌کسانی‌که چون خود ازعهدهٔ آفرینندگی برنیامده‌اندبه خرده‌گیری

بردیگران پرداخته‌اند . این ادعا البته از حقیقت خالی نیست . درواقع بعضی نقادان خود شاعرانی بوده‌اند وازده که خودشان نتوانسته اند اثری را بوجود آورند که آرزو داشته‌اند . گویند ازیك نقاد معروف عرب پرسیدند چرا شعرنمیگوئی ؟.. گفت آنچه از این مقوله دست میدهد نمیپسندم و آنچه میپسندم دست نمیدهد[۹] . نقاد دیگری در جواب همین سؤال گفت که علم من بشعر مانع از آنست که خود شعر بگویم[۱۰].

باری کسانی که درمیدان ابداع شکست خورده اند غالباً منتقد از کار درمیآیند اما عقده‌یی که دارند آنها را و امیدارد تا هر اثر کامیاب را ـ و یا هراثری را که شاعر در آن نایل بهمان هدف شده است که خودشان‌ازعهده‌آن برنیامده‌اند ـ نقدکنند ودائم برشاعران بهربهانه‌یی بتازند . بعضی نقادان هم هستند که خود در عرصهٔ ابداع شکست نخورده‌اند اما وجوشان بطوری ازخود پرشده است که درهرچیزی اگر خود ـ یعنی ذوق وسلیقه وطرزفکرخود ـ را نیابند آنرا مهمل میشمارند و درخور انتقاد . عبث نیست که مکتبهای مختلف در نقادی پدیدآمده است وفی‌المثل کسی که اصل «هنر برای هنر» را می‌پسندد غالباً هر اثری راکه باآن میزان درست درنمیآید محکوم میکند و آن که معتقد بنقد اخلاقی است تمام گویندگان را بتازیانه میبندد که چرامثل او فکرنکرده‌اند .

درهر حال ظاهراً بسبب خصوصیت حرفه‌یی که منتقد دارد غالباً دیرپسند ازکار درمی‌آید و بدگمان . بعلاوه کم وبیش پر توقع میشود و مرشد مآب . در بعضی موارد نسبت بشاعر ـ که غالباً در رؤیا های

آفرینندگی خویش هرگز باونیندیشیده است ـ وضع وحالی دارد شبیه بوضعی که‌یك کارفرمایا یك ارباب دارد نسبت به‌کارگرو دهقان خویش: حالتی آمرانه ، پرجسارت و آگنده از تلخی و عتاب بیجا و ناشیانه . بیهوده‌نیست که ادبیات پرست از اعتراض‌شاعران برمنتقد ، بربدسگالی یاکژ فهمی او . حتی خیلی شاعران بوده‌اند که مثل ابوعبادهٔ بحتری بحث درنیك‌وبد شعر را فقط حق شاعر میدانسته اند ومدعی بوده‌اند که تنها کسی میتواند در شعر و ادب‌داوری کند که خودش شاعر باشد[11]. این دعوی که نظیر آنرا شاعران فرنگی هم‌داشته‌اند البته مغلطه‌یی است بی‌اساس‌و بهرحال کژ فهمی وبدسگالی‌بعضی نقادان بهیچ وجه‌نمیتواند دستاویزی باشد برای نفی و انکار ارزش و فایدهٔ آن .

شمس قیس دراینمورد درست‌میگوید که بزازجامه فروش خیلی بهتر از استاد جولاه میتواند بهای واقعی یك جامه را بیان کند . البته گاه هست که استاد جولاه خود جامه فروشی نیز میکند اما در این حال اگر قولش در خورتوجه باشد از جهت‌جولاهی نیست از جهت بزازی است[12] . بهرحال در وجـود شاعر نیز غالباً ذوق نقادی هست از آنکه پیوسته شاعر در کار خویش نظر میکند و انتقاد . بـا اینهمه وی از منتقد، ازمنتقدی که در وجود خودش نیزهست، حیوانی مهیب درست میکند : بیرحم وبیشعور که مثل یك چهارپا در کارگه کوزه‌گر قدم‌مینهد و همه چیز را زیرلگد تباه میکند و خراب[13] .

اینجا سؤالی پیش میآید جالب و عبرت‌انگیز . این نارضایی که شاعران و نویسندگان از نقد و نقادی دارند آیا بخاطر آن نیست که از منتقد توقع زیاده دارند ؟... چخوف یکجا میگوید بیست‌وپنج‌سالست

آنچه رانقادان دربارهٔ من نوشته‌اندخوانده‌ام واز آنهاهیچ نیاموخته‌ام[۱۴]

اگر از شعرای امروز ما هم در بارهٔ آنچه از نقادان خویش آموخته‌اند سؤالی کرده شود گمان دارم همین جواب را خواهند داد . کدام شاعر هست که از نقد و اصلاح یك منتقد در تاب نشود ؟... چند سال پیش خانم جوانی بود که شعر نو میگفت با اوزانی شبیه بآنچه امروز اوزان نیمائی میگویند. این‌خانم کـه خودش مثل یك نسیم آزاد بوددر شعری که‌ازقیدسنت‌ها آزادباشد مایه‌یی داشت واستعدادی . اما دلش‌میخواست بسبك صائب‌وکلیم‌شعر بگوید . یك‌چند اشعارش را هم پیش من‌آورد برای اظهار نظر . لیکن در واقع طاقت شنیدن هیچ انتقادی را نداشت وگویی‌هر گونه نقادی رایکنوع بیحرمتی میدید ـ حتی بیحرمتی‌بزیبایی و شرافت‌زنانهٔ خویش. یك‌روز هم از فرط خشم تمام شعرهایی راکـه سروده بود در پیش چشم من پاره‌کرد ودورریخت. چندی بعد رفت و به غزلسرائی پرداخت ـ بسبك قدیم. اما چون درآن‌کار مایه‌واستعدادی نداشت تباه شد وتقریباً فراموش . مشکل کار اواین بودکه نه‌استعداد خود را میتوانست درك کند نه حوصلهٔ نقدو انتقاد را داشت . با اینهمه داوریهای بدخواهانه و غرض آلود هم مسأله یی است که سبب نفرت میشود از نقد .

همان قدر که بدشعر گفتن خطاست بد داوری کردن هم در باب شعر خطاست . خاصه جایی که سروکار با افکار عامه باشد . البته ملاك عمدهٔ داوری درشعر ذوق است . اما ذوق واقعی‌هم کمیابست مثل‌نبوغ واقعی . . بسیاری مردم از ذوق بهره دارند اما غالباً تهذیب و تربیت نامطلوب آنرا خراب کرده . درهر حال باآنکه نقدکاریست بس دشوار

منتقد فراوان است و باتفاوت در مراتب ذوق و فهم . بعلاوه اسباب و اغراض هم ممکن است پیش آید که مانع نقد درست شود: غرور و استبداد منتقد البته حجابی است که چشم او را از بینش واقعی مانع میشود و در کار نقادی مانعی است عمده . مانع دیگر نادانی است و بی خبری که آفتی است بزرگ ـ در هر کار . بعلاوه حسد ، تعصب ، وتلوّن رای هم اسباب مؤثر هستند در گمراه کردن منتقد . از این گذشته ممکن است منتقد تحقیق خود را بر مطالعهٔ یك قسمت از اثر موقوف کند نه تمام آن اما رائی که اظهار میکند کلی باشد و راجع بتمام اثر . البته چنین رایی نادرست خواهد بود و مایهٔ گمراهی. همچنین منتقد ممکن است روحیه‌اش برای قضاوت مناسب نباشد و این نیز مانع عمده‌یی است . وقتی منتقد طبعی دارد سخت تر از آنکه بتوان متأثرش کرد یا نرم‌تر از آنکه به‌تحسین و تقبیح او بتوان وقعی نهاد داوریش درباب یك اثر نمیتواند قوی باشد ومتین . بعلاوه منتقد باید حسن نیت داشته باشد وشهامت تا نقد او بتواند مفید باشد و آموزنده . یعنی هم خواننده را هدایت کند هم شاعر را . با اینهمه هیچ منتقدی نمیتواند بسبب خصومت ورزی خویش کسی را که واقعاً صاحب هنر است بکلی ازقبول و اعتبار بیندازد چنانکه دوستی و ملاحظهٔ بیجایی هم اگر در حق کسی نشان دهد برای آن کس فایده‌یی ندارد و رأی او دراین مورد اگر اثری داشته باشد زیان است آنهم برای خودش . اگر حملهٔ منتقدان یا توطئهٔ سکوت آنها یك شاعر یا هنرآفرین واقعی را دلسرد و خاموش کند نقدونقادی یك موذیگری مخرب است و شیطانی که باید با آن مبارزه کرد و معارضه . درواقع نقد تاجایی که ازشائبه‌اغراض خالیست ـ یاسعی میکنداز اغراض دور بماند ـ بهرحال

سازنده است و آموزنده . وقتی ویرانگـر میشود و ناسودمند که جنبهٔ تاجرانه میگیرد و آلوده میشود باغراض . نقدی که در آن حریفان یارقبا بهمدیگر نان‌قرض میدهند یك‌نوع تبلیغات است. توطئه‌یی‌است که یك عدّه برای ترویج متاع شرکاء یا کاسدکردن وبرزمین زدن متاع رقیبان بکار میبرند . نظیر نقدی کـه در بعضی مجلات امروز مارایج است و آن را نقد بازاری باید خواند ونقد آوازه‌گران: یك شاعر نورسیده کار خود را باستایش یك شاعر پرآوازه آغاز میکند و اوکه این طبل بلند بانك پردعوی را زیربال میگیرد همه جاوی‌را تحسین میکند وترویج. قصهٔ پسافو✿ که اراسموس✿ حکیم هلندی روایت میکند[۱۵] حسب حالی است از کار این منتقدان تاجرمآب امروز . این پسافودر افریقا داعیهٔ خدایی یافت . یك عده طوطی‌را گرفت و تربیت کرد . بآنها یاد داد که دایم بگویند پسافوخداست بعدآنها رارهاکرد تابروند و بهمه‌جا پرواز کنند چندی بعد مردم درهمه جا طوطی‌هایی رادیدندکه یك بندزمزمه‌میکردند: پسافو خداست . خوب دیگرچه آیتی بهتر ازیك چنین شاهدی غیبی؟... آوازه گران مطبوعات ما هم بعضی پسافو هستند و بعضی طوطیهای او! واین یك جنبهٔ نقد است که خشم و نارضایی شاعران را برضدنقد و نقادی بر می‌انگیزد . جنبهٔ دیگر نقد که هم موجب منفور کردن آن شده است در نزد شاعران، عبارتست ازوسواس ادیبان ومته برخشخاش گذاشتنشان در مورد قالب و بیان . در واقع ادیبان که خود را پاسدار سنت‌های ادبی میدانند قلمرو شعر وادب را چنان مینگرند که گویی‌یك حیطهٔ اشرافی است ـ خاص آنها و ارث پـدرشان . چون بـه‌آسانی

✿ Psapho ✿Erasmus

نمیخواهند هر تازه‌کاری را باین قلمرو افتخار راه دهند مقررات سخت را بهانه میکنند و تشریفات سنتی‌را. چنانکه‌گاه بنظر میآید باهر تازه‌کاری نوعی دشمنی دارند یا نفرتی از هر چهرهٔ تازه . میگویند ابن‌الاعرابی یك تن از ادباو روات قدیم عرب بساکه شعری را میستود اما تامیفهمید گوینده‌اش یك شاعر نو خاسته است آن رانکوهش میکـرد - بی هیچ شرم وملاحظه‌یی . منتقدی که مثل ابن قتیبه[۱۷] نوخاستگان را هم مثل پیشینیان‌قبول میکرد در بین ادباءقدیم نایاب بود - چنانکه امروزهم‌در محیط ادیبان و استادان ما چنین است . همین محافظه کاری ادباست‌که وجودنقادان را برای‌شاعران‌جوان چیزی مکروه میکند و تحمل‌ناپذیر . چیزی که رنگ بورژوازی-وحتی اریستوکراسی - بنقد وادب میبخشد و بهمین سبب در طبع هر تازه کار نوخاسته‌یی برضد آن میل واکنش برمی‌انگیزد و عصیان .

اینجا البته‌نکته‌یی هست دقیق و قابل توجه . ادب رسمی همیشه رنگی از امتیاز دارد که آنرا از آنچـه عامیانـه است جدا میکند . آیا این یك رنگ آریستوکراسی نیست ؟ یك تمایل امتیاز جویی که آنراامروزبتوان صبغهٔ بورژوازی‌خواند ؟گورکی‌میگوید حقیقت وعقل همیشه ازاعماق یعنی ازمیان طبقات عامه سرچشمه میگیرد . طبقات بالا درین مورد چیزی را استنشاق میکنندکه ازاعماق میآید وبابویی‌آمیخته است‌که با نوع زندگی آنها بیگانه است[۱۸] این چیزناآشنا که ازطبقات پائین می آیـد - مثل هرمزیت دلخواه دیگر - در محیط طبقات بـالا می‌ماند و جذب میشود و معیار و نشانه‌یـی می گردد بـرای دور ماندن افراد ممتاز از آنچه عامیانه است و از آنچه مبتذل بنظرمیرسد . ایـن

است سرّ آنکه شعرو ادب وقتی رسمی شد و مقبول رنگ اشرافی میگیرد ونشانی میشود برای امتیاز. درحقیقت تمام ادب کلاسیک اسلامی-از شعرونثر ازعربی و فارسی ـ شاهدی است براین دعوی . تأکید و توصیه‌یی که ادبای قدیم داشته‌اند در لزوم اجتناب ازبازاریان و ازالفاظ آنها خود حاکی است ازتصور اشراف منشانه‌شان ازادب . البته بحث در صبغهٔ اشرافی شعر و ادب مجالی دیگر لازم دارد .اینجا باید همین قدر توجه کردبنا گیری که این تمایلات اشرافی دارد در نقد ـ نقد شعر.

بهرحال این دیدبورژوازی است که نقداهل مدرسه رابوجودمیاورد: نقد ادیبان یا نقد لغوی را . در واقع این نقد ادبا با رنگ مرشد مآبی و اشراف منشی که دارد نقدی است خطرناك که آفرینش شاعرانه را تاحدی تباه میکند. اسلحهٔ آن هم عبارتست ازلغت و آنچه بدان مربوطست و مخصوصاً عروض و قافیه. منتقدی که میزانش فقط لغت باشد وقالب البته نه هیچ سنت شکنی را میتواند تحمل کند ، نه هیچ نو آوری را. دائم برشاعرطعن و ایراد داردکه فلان لفظ را بجای خویش بکار نبرده است وفلان معنی را بصورت‌مناسب عرض نکرده‌است. دائم اعتراض میکندکه وزن در فلان شعر نامناسب است یا قافیه در فلان بیت درست نیست . با این سلاح فرمالیسم‌نقد ادبا نقدی است مخرّب یا دست‌کم نقدی‌که برای ابداع چندان مساعد نیست . با اینهمه فهم شعرفارسی ، شعر رسمی گذشتهٔ آن، بی آشنایی بنقد ادبا ممکن نیست . چنانکه شعر امروز را نیزبا توجه باین موازین بهترمیتوان درك و ارزیابی کرد . در هرحال فقدان انتقاد برای عالم شعر و ادب بی شك يك مصیبت سخت خواهد بود. زیرا وقتی‌محك درکار نباشد پول قلب خیلی زود بازار را

تسخیر میکند بعلاوه ازهر بازاری بپرسید بشما خواهد گفت ، که سکهٔ قلب سکهٔ درست را هم از رواج میاندازد . دراینصورت ضرورت نقد واهمیت آنرا باوجود شکایت‌هایی که شاعران- از شریدان* و بایرون* گرفته تا مولوی و سعدی خودمان ـ از نقادان دارند نمیتوان نفی کرد. البته اگرنقد تنها اکتفاکند به بیان معایب کاریست ملال انگیز ، موذی وکم فایده ... حتی وقتی خیلی صمیمانه باشد شبیه است بکاریك معلم انشاءکه شاید عیبهای لفظی و دستوری کلام شاگرد را اصلاح کند اما بهرحال قوهٔ ابتکار را نمیتواند در او تقویت کند . ترك سنت از نظر کسی که مثل‌یك‌معلم بدنیانگاه میکندالبته ناپسندست یادست‌کم‌جسارت لیکن این جسارت فقط وقتی برای شاعر نابخشودنی خواهدبودکه وی هم سنت گذشتگان را نقض کندو هم‌اثری که بوجود میآورد نتواندگناه این‌سنت شکنی‌را جبران‌نماید. جایی‌که اثرشاعرخطای سنت شکنی را جبران تواند کرد حتی مسامحه های لغوی و دستوری او هم بخشودنی خواهد بود .

مگرنه هم امروز اشتباهات‌لغوی وانشائی جزئی راکه درشاهکار های عظیم قدماهست با اغماض و مسامحه مینگریم ؟ در یك بنای‌رفیع که بعظمت ورفعت اهرام مصر و کاخ‌های‌ویران هخامنشی است خرده گیری بر جزئیات راجع به دروپنجزه کوته نظری است وکیست‌که در تماشای مجسمهٔ عظیم داودکار میکل آنژیك لحظه فکر کند که بینی آن از اندازه عادی بزرگ ترست[۱۹] ؟...

درموردشعر امروز هم میتوان مسامحات لغوی‌وانشائی‌رابقدرت

---

* Sheridan * Byron

ابتکار شاعر بخشید. البته این درصورتی است که ابتکاری باشد وقدرتی واقعی . عین همین‌بیان را در بارهٔ منتقد نیز میتوان پذیرفت. وقتی‌منتقد بنای‌کارش‌را بر عیب جویی میگذارد اگر فایده‌یی که از آن عیب جویی حاصل میشود زیان‌آنرا جبران کند نقدش پذیرفتنی است و شایان‌تحمل و در غیر اینصورت یك خرابکاریست ـ یأس انگیز و کشندهٔ ابتکار . چیزیکه امروز به حیثیت نقد لطمه میزند همین قیافهٔ مخالفت آمیزی است که در مقابل ابتکار دارد . این نقد ادیبانه که روزنامه‌ها آنرا فرمالیسم‌میخوانند بالاترین هنری که‌دارد ظاهراً همین است که‌استعداد را تشویق میکند . درصورتیکه تمام سلاح‌مخوف خود از کتاب ومجله و قول حجت ودانشکدهٔ ادبیات‌را بکار میبرد تا نبوغ را با ابتکارواقعی که خاص آنست هلاك کند . البته استعداد که از انتقاد خوب نیرومیگیرد خود موهبتی است عظیم و مغتنم اما نبوغ حدیث دیگرست و وقتی با انتقاد به معارضه بر خیزدوای بحال انتقاد . نقد ادبا تمام سعی خود را بکار میاندازد تا سنت‌ها وقواعد موضوعه را برنبوغ هم ـ مثل‌استعداد ـ تحمیل کند اما قبول آن برای نابغهٔ‌واقعی محال است . از آنکه فرق است بین استعداد که در فرمان انسانست بانبوغ که انسان در فرمان اوست. یك‌نشان این‌نبوغ‌جسارت‌است ـ نه‌وقاحت که‌خاص‌استعدادست و استعدادهای‌ضعیف. در حقیقت‌بی‌این جسارت‌ابداع واقعی غیرممکن است . مع‌هذا برای نقاد فرمالیست ـ که ادیب قدیمی خودمان مفهوم رنگ پریده‌یی از آنست ـ نه جسارت قابل بخشش است و نه حتی نبوغ. از آنکه نبوغ چیزیست مرموز و درنیافتنی وفقط استعداداست که منتقد میتواندآنرا درك کند ودریافت. آنهم درصورتیکه از تمام

تجهیزات و امکانات خویش کمك بگیرد و از تمام تئوریهادی انتقادی: تئوریهای زیبا شناسی ، تئوریهای جامعه شناسی ، فرمالیسم ادبا و جز آنها . میتوان گفت در نقد شعر ـ فرمالیسم ادبا ـ دو مکتب فعال هست که سابقه‌یی قدیم دارد ومؤثر : مکتب لغوی که سبك شناسی وعلم ادب از آن بیرون آمده است و مکتب تاریخی که از آن چیزی بوجود آمده است بنام تاریخ ادبیات . مکتب دیگر که لااقل در ادب فارسی از آندو کم تاثیرتر بوده است عبارتست از مکتب فلسفی ـ از اخلاق وتربیت تاروانشناسی و شناخت زیبائی . اما این مباحث در فرمالیسم ادبا وارد نشده است .

البته استفادهٔ معتدل از این مکتب‌ها منتقد را هم در فهم شعر کمك میکند و هم در قضاوت راجع بآن. اما نقادی که دائم به سنت‌ها میگریزد نقد و تفسیری که میکند نه آموزنده است نه روشنگر . تاریخ ادبیات تنها فایده‌اش این است که نشان میدهد درگذشته شعر چه راهی پیموده است؟ سبك‌شناسی ومطالعات راجع به فنون ادبی وبلاغت منازل واحوال یك راه طی شده را نشان میدهد امامسأله‌یی که امروز منتقدباید جواب دهد این است که حالا چه راهی در پیش هست ؟ ... باین مسأله است که منتقد باید بکمك تئوریهای روز جواب دهد : ـ زیباشناسی ، جامعه شناسی ، وروانشناسی . درهرگونه قضاوت که راجع به هنرمیشود ملاحظات زیباشناسی بی‌شك اهمیتش در درجه‌اول است. منتقدی که‌از زیبا شناسی بی‌بهره‌است مثل آن دریانوردست که نه نقشه دارد نه‌ارتباط با ساحل و نه‌آشنائی باشنا. چنین منتقدی‌نه ازعمق نبوغ که تهدید کننده است تصور درستی دارد نه از ساحل استعداد که از خود او چندان

دور نیست .

مسألهٔ ارتباط شاعر بـا محیط هم برای منتقد اهمیت دارد چون شعر هر دوره‌یی رنگ آن دوره را با خود همراه دارد . بعلاوه شناخت ارزش واقعی هر شعر لازمه‌اش عبارتست از شناخت جامعه‌یی که شعر برای آن بوجود آمده است . همچنین است مسألهٔ روانشناسی و مطالعهٔ در احوال نفسانی شاعر و مخاطبانش . درواقع روانشناسی چون کارش مطالعه در احوال وعوارض نفس است درنقداهمیت بسیار دارد از آنکه نفس انسان مشیمه ایست که تمام علوم وفنون از آن بیرون‌میآید: درنقادی از تحقیقات روانشناسی این انـدازه میتوان توقع داشت که بیان کند یك اثرهنری چگونه بوجود میآید و عوامل و اسباب نفسانـی آن در مورد هرهنرمندچیست ؟[۲۰] بعلاوه شاید از طریقهٔ تحلیل نفسانی تاحدی بتوان دشواریهایی راکه دربارهٔ شخصیت شاعر و رموز سبك او وجود داردحل کرد. بدینگونه منتقد امروز نمیتواند تجهیزات‌خودرا به سبك شناسی ، علوم بلاغت، وفنون ادب ولغت محدودکند. بـرای ارزیابی درست آثارشعرا باید از هرگونه معلومات از هرگونه تئوریهاکـه در شناخت انسان و دنیای او سودمند است بهره بجویدو چنانکه تی.اس الیات✲ شاعرونقاد انگلیسی میگویدگذشته از افکار و اندیشه‌های رایج که سایر مردم نیز بـا او در آن انبازند بعلوم گونـه‌گون هم آشنایی پیدا کند[۲۱] .

باری اینهاست مسائلی که درباب شعروهنر ذهن منتقد امروزین را مشغول میدارد والبته حل آنها ـ اگرهرگز جواب قانع کننده‌یی برای

✲Eliot, T. S.

این سؤالها بتوان یافت ـ ارزش استعداد بعضی شاعران را تا حدی روشن‌میکند. اما نبوغ با آنکه نزد روانشناسان هم مورد تحقیق واقع شده‌است ورای بحث‌نقادست‌وشاید ورای‌شناخت‌او. بااینهمه منتقدست و این مسائل ،که برای حل آنها درهرمورد هزارویك سؤال ازشاعرو راجع‌بشاعردارد، بجایا نابجا . بسیاری از این‌سؤالها البته ازآنهاست که همیشه بی‌جواب میماند اما بهرحال سؤالی است و حاکی است از اختلاف‌ها وتفاوتهایی که در ذوق هاست و درپسندها. در حالیکه شاعر برای خود همیشه این حق را محفوظ میدارد که در کار ابداع خویش بهیچ‌کس حسابی پس ندهد تلاش نقد برای دست یافتن بمعما دشوار میشود و اینجاست که پای روانشناسی درمیان میآید و پای جامعه شناسی و تاریخ که بی مدد آنها هیچ شعر را نمیتوان بدرستی شناخت ، ونقد خارجی[۲۲] همین هاست . مع‌هذا آخرین سخن رامنتقد همیشه باید از خود شعربشنود : ازشعر که هرگزدورغ نمیگوید، آن‌هم بیك منتقد . و این است آنچه منتقدان آنرا نقد داخلی[۲۳] میخوانند و شك نیست که تنها از ترکیب و امتزاج این دوشیوه است که نقد شعربه هدف خود نزدیك میشود . با این همه ، جایی که صحبت از نقد و نقادی در شعر قدماست درین باره باید احتیاط بخرج داد . احتیاط در سنجیدن روزگاران گذشته بامیزانهای تازه. یك‌اشتباه بزرگ‌گه‌گاه درنقادیبان‌ما هست‌که میخواهند با معیارها و انگاره هایی‌که آوردهٔ تمدن و فرهنگ اروپایی است آثارقدیم شرق را ارزیابی کنند . این‌کار بی شك گمراه کننده است وحتی خطرناك . ادیب‌جوانی که دردانشکده درس میخواند یك روز بمن گفت که گمان میکند نه عطار را میتوان شاعرخواند نه

نظامی را. (حتی‌میپنداشت که شهرت و قبول فردوسی هم پایهٔ درستی ندارد و فقط مبتنی است بر تمایل عامه به پهلوان پرستی . عطار را بسبب بـی قیدیهایی کـه در قصه‌هایش‌هست و آنهارا گه‌گاه ناهماهنگ میکند وباورنکردنی، ملامت میکرد و نظامی‌را بجهت علاقه یی که‌نشان داده بود به اسکندر و به خسرو پرویز- دو خود کامه کـه حتی دومی بعقیدهٔ او کمتر از اولی به حیثیت ایران لطمه نزده بود. در مقایسه با بهشت‌گمشدهٔ میلتون* ـ که وی گمان داشت شاعردر سراسر آن ستیزبین خیر وشر رانشان داده است ـ شاهنامهٔ فردوسی را هم اثری میدید کم عمق و بی‌سبك و فاقدهدف و نقشه . نظیر این قضاوت را جوانان‌بسیار دارند و گه‌گاه‌حتی‌از این‌هم‌تندروترند: گمان میکنم‌اشتباه‌این ادیب‌جوان دراین باره‌ناشی ازاین‌نکته بود که‌میخواست- مثل غالب جوانان‌ما- با میزان ها و ارزشهای اجتماعی و حتی فنی عصر خویش در بارهٔ آثار کسانی قضاوت کند که آنها ارزشها و میزانهایی دیگر برای کارشان داشته‌اند. اصول‌قصه سرایی چنانکه نویسندگان امروز بیش وکم آنرا رعایت میکنندفرآوردهٔ‌عصرماست آن‌هم ازتجارب قرن‌های دراز واگر عطاررابپاس‌این اصول‌تازه ملامت کنندمثل آنست که برجالینوس‌وبقراط اعتراض‌نمایندکه از کشفیات پاسنورراجع بمیکرب‌اطلاع‌نداشته‌است. ملاحظات‌قومی‌ونژادی‌هم که افراط در آن حتی دنیای ماراگرفتار آفات مهیب کرده‌است درعهدنظامی هنوزنقشی را که‌امروز در ایجادجنگهای خونین‌موحش بر عهده‌دارد تحویل نگرفته‌بودزیرادر آنوقت که‌عهدجنگ- های‌صلیبی‌بودسلف‌نابکارترش‌این وظیفه رابرذمه‌داشت: تعصبات دینی.

---

* Milton, *Paradise Lost*.

در اینصورت نمیتوان از نظامی گنجوی هم انتظار داشت که مثل یك میهن پرست‌دو آتشهٔ‌امروزی‌مااسکندرراگجستك[۲۴]بخواند وخسروپرویز راهم بسبب آنکه جنگها وعیاشی‌هایش مقدمه‌یی شدبرای سقوط‌مدائن بدست اعراب، بااوبیك‌چوب براند . میلتون‌هم اگر در منظومهٔ خویش دائم به‌مسألهٔ نزاع خیروشر مینگرد بحوادث واوضاع‌زمانهٔ خویش نظر دارد در حالی که فردوسی چنان قصدی نداشته است و در آن زمانها شعر ـ خاصه درایران ـ در خط این‌عوالم نبوده است . بنابراین براو جای ایراد نیست . حتی میزانها وارزش‌هایی هم که قدما داشته‌اند ـ از قدامه وعبدالقاهر تا وطواط وشمس قیس ـ میراث بازمانده‌یی بوده است ازپیشینیان‌خودشان و بی‌شك نمیتوان آنها را، بی‌هیچ‌تغییر، در نقد شعرو ادب قرن‌های اخیر بکاربرد. چون باوجود رکود نسبی که درادب وفرهنگ قرون اخیرما حکمفرما بوده است بازدر ذوق‌ها وفکرها آن اندازه‌تحول‌واختلاف‌واقع‌شده است که‌تجدیدنظری درمیزانهاوارزش‌ها لازم آمده باشد . بهرحال‌درقضاوت‌راجع بشعر هردوره وهرقوم‌ارزشها ومیزانهایی‌خاص درکارست که‌منتقد بایدآنهاراپیداکند وبازشناسدورنه داوری بخطا خواهدکرد . بعلاوه آن‌قاضی که یك قانون تازه را ـ به تعبیر اهل‌عدلیهٔ خودمان ـ عطف بماسبق کند یا بکلی مغرض است یا نادان. ازاینها گذشته منتقد حق‌ندارد که دائم سعی کند شاعر را بشکل خود بشکلی که خود میپسندد درآورد بایدبکوشد تا اورا چنانکه‌اوست ـ وچنانکه‌هم اومیخواهد ـ بشناسد ونشان دهد .

۲

شعر و ادب

عروض وقافیه وبدیع علم‌هایی هستند که‌درادب کلاسیك‌اسلامی ازعربی وفارسی وقوف‌بر آنها مقدمه‌یی شمرده میشده است جهت‌نقد شعر ، یعنی شناخت نیك وبدآن . اگر علم بلاغت یعنی معانی وبیان را درآن شمار نیاورده‌اند سبب آنست که‌آن علم‌اختصاص بشعرندارد مشترك است درهر دوصناعت‌نظم ونثر.اما آنچه بایسته بوده است‌برای شناخت‌شعرنزد قدما عبارت میشده‌است ازعروض‌وقافیه وبدیع.

شمس قیس نقدالشعر را بمنزلهٔ خاتمه ونتیجه‌یی آورده است در ذیل‌بحث از عروض وقافیه وبدیع. چنانکه نزد خوارزمی هم‌نقدالشعر عبارتست از بیان محاسن بدیعی و معایب شعر و آن مبحث را وی نیز بلافاصله بعداز عروض و قافیه آورده است و دنبال اصطلاحات‌آنها . قدامه‌هم‌که برای‌عروض‌وقافیه چندان‌اهمیتی‌قائل نشده‌است نقدالشعر را بمنزلهٔ‌اصل واساس علم‌شعر تلقی میکرده است . غالب ادیبان دیگر هم، عربی‌زبان یافارسی زبان ، بیش‌وکم همین تلقی رااز شعر وعلوم راجع

بآن داشته‌اند . نهایت آنکه برحسب آشنایی باعلوم یونانی ـ مخصوصاً منطق ـ دیدشان درباب شعر بادید ادبا گه‌گاه تفاوت پیدا میکرده است . درهرحال هم این طرز تلقی از نقد شعر قابل بحث است وهم تصوری که‌قدمای ماداشته‌اند از خود شعر . پیش ازغور در عروض وقافیه شاید بحث درباب خود شعر ضروری ترست . درتعریف شعر گفته شده است عبارت است از کلام موزون‌ومقفی که‌دارای معنی باشد یاچیزهایی شبیه باین‌تعریف باتفاوتهای جزئی دربیان[۱] . این‌تعریف شعراست‌ازجهت‌شعر بودنش . از آن جهت که‌مقابل‌است با نثر ـ کلام غیرموزون . امااز جهت کلام بودن درین تعریف دقتی نشده است . مثل این است که تعریف کننده احتمال نمیداده است در این باب تردیدی پیدا بشود نظیر آنچه پیدا شد برای موسیوژوردن✿ ـ یك نودولت ساده‌لوح درتآترمولیر ـ ✿ که‌خیال کرد حتی وقتی به‌نوکرش میگوید کفش‌های مرا بیار کلامش نثرست[۲] .

درین تعریف توجه بیشتر به موزون بودن کلام است اما ازاینکه کلام باید چه خاصیتی داشته باشد تا آنرا بتوان قابل این دانست که نثر خوانده شود یا نظم‌چیزی درین تعریف نیامده است و البته مرادکلامی است که تعلق‌به مقولهٔ ادب دارد نه بحرفهای عادی . اما شعر از جهت شعربودنش مطابق این تعریف احتیاج داردبه وزن وقافیه. ازجهت کلام بودن هم به عقیدهٔ قدما حاجت داشته است باینکه‌گوینده از آن کلام قصدش تدبیر و تصرف در نفوس باشد ، بعلاوه صنعتکاریهایی هم‌آنرا ازحدودحرفهای‌عادی‌خارج کند. تأثیردرنفوس شرط مهم‌است در شعرو

✿Molière ✿M. Jourdain

درهرسخن که تعلق به قلمرو ادب دارد واین همان قوه مرموزی است که سحر بیان را سبب میشود وریمون لول* حکیم قرون وسطی از آن تعبیر میکند به کیمیای سخن[۳] . این تصرف درنفوس درشعرو تاحدی در هرگونه هنر واقعی یك شرط است : یك شرط اساسی. شعر در واقع وقتی به غایت خود نائل میشود که در نفوس تصرف کند وتأثیر ، یعنی عاطفه وخیالی راکه درآن هست به دیگران سرایت دهد . آنچه شعر درنفس انسان برمیانگیزد البته ممکن است که یك حس زیبائی باشد یا زشتی یك عاطفه شدید باشد یا یك درد مستمر اما شرط اصلی قبول شعر همینجاست. چون شعری ازقبول خاطر بهره مند میشود که درنفوس بیشتری تأثیر کند. شاعر هرقدر بیشتر دربین عامه برای خود همدرد پیدا کند همان قدر قبولش بیشتر است. ازاین روست که نمیتواند ـ بقول معروف ـ توی برج عاج[۴] باشد زیرا دربرج عاج چاره ندارد جز آنکه فقط برای خود ، برای رفع تنهایی خود آواز بخواند . اما کدام انسان هست که نخواهد درتنهایی خویش همدمی پیدا کند. همدمی که قدر اورا بداند واورا چنانکه هست بشناسد؟ همین حس است کـه او را و امیدارد از برج عاج خویش بیرون آید . با دیگران همدردی پیدا کند و همدلی . اینجاست که شاعر ناچار توجه پیدا میکند که غیراز او هم انسان هست که بایـد با آنها همدردی داشته باشد و در عین حال همزبانی . این همزبانی هم شرط عمده است درهمدلی زیرا وقتی شاعر زبانی داشته باشد ناآشنا ، مرموز یا مبهم نـه درد خود را میتواند بیان کند نه درد کسی را . گنگ خوابدیده یی را میماند دردنیایی ازآدم های کر، چنان که شاعر گفته است[۵] . البته نباید گول تحسین هایی را بخورد که نادانسته وازبیم وحیرت باو نثار میشود . آن هم ازطرف آدم

---

* Raymond Lull

هایی که دهانشان درواقع از یك تحسین ناشی از نوعی حیرت زدگی بازمانده است و چون آنقدراز فهم بیگانه‌اند که حرف اورا نفهمیده‌اند، حیرت و اعجابشان هم ساختگی است و از ترس آنکه مبادا منسوب شوند به نادانی .

باری شاعر باید زبانش برای خلق آشنا باشد و مفهوم چنانکه اگر کلام‌وی نامفهوم باشد یامبهم ومرموزتمام این‌تحسین‌های«پسافوئی» اورا ازمحکومیت به فراموشی نجات نخواهد داد . بهرحال شاعر با خلق که وجودشان راحتی در برج عاج خویش نیز حس خواهد کرد باید همزبانی داشته باشد و همدلی . البته هر قدر با آنها بیشتر همدلی داشته باشد سخنش نزد آنها بیشترانعکاس دارد وبیشترتأثیر . یك‌نشان شعرخوب آنست که درشنیدن وخواندنش آدم احساس کند آنچه شاعر میگوید درد یا اندیشه‌یی است شناخته و آشنا که فقط بیان هنرمندانه‌است که‌آن را در شعرروح داده است‌وجلوه . ناچارشعر هرقدر بیشتر دربین مردم همدرد پیداکند نشان آنست که بیشتربا انسان سر وکار دارد و با دردهای واقعی او . شاعری که درد ندارد یا از دردی مجهول صحبت میکندکه هیچکس جز اوبا چنان درد‌آشنائی ندارد در نزد مردم همدلی و همدردی واقعی نخواهد یافت . که میتواندحال بیماری‌راکه بیماریش خاص اوست و هیچکس دیگر هرگز بدان دچار نشده است بدرست درك کند ؟ باری تاشاعر بازندگی‌مردم‌آشنائی نیابد وددردها وهیجان‌های واقعیشان را ادراك‌نکند نه میتواند دربین‌آنها همدرد بیابدونه میتواندرد نفوس‌آنها تأثیرکند وتصرف . سرّ قبول بعضی‌شاعران‌که حتی ازورای قرنها ومرزها در نفوس انسانی تاثیر دارند وتصرف، همین است .همین

که دردی دارند : دردی که همه آن را درمی‌یابند . بعلاوه آنها که آنرا بیان میکنند ، هنرمندانه بیانش میکنند و در بیان آن نیز صادقند ، بی تکلف و بی تظاهر . ازینها گذشته تأثیر در نفوس شرط دیگرش قدرت شاعرست در طرز بیان . در حقیقت بیان شاعرانه است که سخن را از سطح عادی بالاتر میبرد. دیمتریوس✿ درست میگوید که هر چیز عادی فاقد تأثیرست و از اینرو تحسین کسی را جلب نمیکند[6] .

در بیان تأثیری که شعر و کلام شاعرانه در نفوس انسانی دارد شواهد بسیار از تاریخ ادبی میتوان بدست آورد. نه فقط از تواریخ عرب که شعر در بین آنها مثل پیام خدایان می‌توانسته است محرك جنگ و کشتار شود یادستاویز یاری ودوستی. بلکه در ادبیات تمام اقوام ازین گونه شواهد می‌توان یافت. حتی قاضی‌های دادگاه آتن هم در عهد سوفوکلس✿ بساکه تحت تأثیر شعر و کلام شاعرانه نرم میشده‌اند و متاثر[7] درکتابهای ادب فارسی هم شواهد بسیار هست از تاثیر شعر در نفوس جباران و اگر بعضی از آنها هم ساختگی باشد و نادرست در آن میان شواهد قابل اعتماد میتوان این اندازه بدست آورد که اصل تأثیر در نفوس راتایید کند[8] . از اینها گذشته اشعار اجتماعی هم هست که درطی چند نسل گذشته تأثیر بارز درنفوس انسانی داشته‌است که هر چند مثل تأثیری که درتذکره‌ها بشعر گذشتگان منسوبست معجز آسانیست لیکن بهر حال محسوس است وقطعی. تأثیر اینگونه کلام نه فوری است نه مطمئن اما تدریجاً حاصل میشود ونتیجه‌اش آمادگی اذهان است برای چیزیکه شعر آنراتبلیغ میکند. درمسألهٔ رفع حجاب زنان، اشعار و تصنیفهای شاعران

✿Demetrius, ✿Sophocles

متأخر ، بی‌شك تأثیر قوی داشت در آمادگی اذهان عامه که بعد ضربت حادثه را باخونسردی قبول‌کرد. اشعاری کـه در باب وطـن‌و آزادی در مطبوعات آن زمان نقل‌میشد لامحاله در عامه حس نفرت و بیزاری را تقویت کرد- نفرت‌وبیزاری‌از تجاوز و خیانت را و اینهمه شاهدهاست بر تأثیر شعر در نفوس .

البته در شعر نظارت بروزن‌و قافیهٔ آن مربوط است به دو علم عروض و قافیه اما نظارت بر ظرافت‌ها وصنعتگریهایش تعلق بیك‌علم دیگر داردکه‌قدما بآن‌اهمیت بسیار میداده‌اند : علم بدیع . جنبهٔبلاغت کلام هم نظارتش برعهدهٔ‌معانی وبیان بوده است و این دو صنعت‌چون بهرحال مخصوص شعر نبوده‌اند جزونقد الشعر قدما بشمار نیامده‌است بدیع هم‌درست است‌که در نثر -گه‌گاه حتی‌بحد وفور- نیز بکارمیرفته است اما آن را غالباً صنعت شعر میشمرده‌انـد و استعمالش را در نثر بمنزلهٔ نشان تلطیف نـثر میدانسته‌اند - یعنی اینکه بشعر نزدیکتر بشود. در واقع گرایش بشعر - یعنی باینکه همه چیز رارنگ شعر بدهند -در ادب اسلامی واقعیتی است جالب . این‌شوق و ولع نثر باینکه اخذ و جذب بعضی عناصر شعر را وسیله ی‌سازد برای فاخر کردن‌و بالا بردن خویش در تمام ادوار ادب کلاسیك - مخصوصاً دورهٔ انحطاط آن - مشهودست . نه فقط سجع و ترصیع در نثرهای رنگین مخصوصاً در مقامات وسلطانیات- آن‌نثرها را بصورت‌شعر نزدیك میکرده است بلکه کار نثر نویس‌گه‌گاه هم منجر میشده است به حل اشعارو استشهادبآنها در نثر . بهرحال گرایش نثر - نثر فنی- به عناصر شعر حاکی است‌از برتری شعر در تصورعامه . علت آنهم ظاهراً این بوده است که شعر

بسبب تقیدش –به بعضی حدود مثل وزن‌و قافیه وصنعت– خیلی بیش‌از نثر میتوانسته است‌چیزی‌طرفه و نادر وفـاخر جلوه کند وطبعهای تجمل پرست طالب و خواهان چیزهایی هستند که در دسترس همگان نباشد و تا اندازه‌یی بعده یی محدود اختصاص داشته باشد . از اینرو بوده‌است که نثر ساده وعادی‌هم –که‌تا حدی بیشتر در قدرت عامه هست– کمتر مورد تقاضا بوده است تا نثر فنی . در واقع این مطالبهٔ امر طرفه ونادر –که تفنن و تجمل همانست– نه اختصاص بگذشته دارد نه انحصار به ادب در همه شؤون زندگی‌هست ونـاشی است از غریزهٔ تجدید طلبی– اگر بتوان این‌گرایش فطری انسان رابه چیزهای تازه بدین نام خواند.

اما ادب درهرصورت متضمن نوعی تصور اشرافی وتفنن است حتی خودکلمه هم – ریشه‌اش – شاید از یك تصور اشرافی و تجملی خالی نباشد . درواقع ریشهٔ آنرااز اَدْب گرفته‌اند –که مأدبه از آنست یعنی دعوت وسور و این نکته حاکی است از وجود مفهوم تجمل در ریشهٔ آن . قول کسانی که پنداشته‌اند اصل آن ازریشهٔ دأب (= سیره و رسم) اخذ شده است ودرواقع لفظ ادب‌را بصورت یك‌مفرد فرضی ار هیأت آداب– جمع‌دأب– ساخته‌اند[9] مقبول بنظرنمی‌رسد. مرادف قدیم پهلوی وفارسی آن‌هم آنگونه که‌ریشتر✲ و کریس‌تنسن✲ ادعاکرده‌اندآیین است که ازمعنی تجمل‌وزینت‌خالی‌نیست وقدماهم‌درموارد بسیاری‌همین

✲ Richter,

✲Christensen

لفظرا برای‌ادب بکار برده‌اند. کلمهٔ فرهنگ‌نیز که بقولی‌مرادف‌ومعادل فارسی آنست‌حاکی است ازنوعی تهذیب اشرافی و اینهمه نشان‌میدهد که ادب در هر حال یك نوع ذوق تجملی است و اگر دائم به تجمل گرایش داشته باشدعجب نیست. در حقیقت ادب عربی ـ که منشأ ادب کلاسیك اسلامی است ـ اساساً از دوران جاهلیت عرب عبارت بوده است از نوعی تهذیب وتربیت‌که انسان را از اشخاص عادی ومعمولی ممتاز میکرده است : مرؤت ، فروسیت ، شعر، خطبه ، تفاخر ، انساب وایام عرب[۱۰].

درآغاز دورهٔ اسلامی ادب فرهنگی بوده است مقابل علم یعنی مقابل‌فرهنگ‌دینی ـ که مجموعاًعلم‌خوانده میشده است ـ وبدین طریق ادب سبب تشخص وتعین میبوده است. چنانکه احاطهٔ برلغت ، برشعر بر انساب و ایام عرب در عهد اموی موجب میشده است که یك عرب برسایراقران ـ مخصوصاً درمجالس‌خلفا ـ برتری داشته باشد. بدینگونه در عهدی‌که روح بداوت مزیتی بشمار میآمده است ادب قوم عبارت بوده است از حداکثر آشنایی با آن . اما در عهد عباسی ـ از همان اول ـ که غلبهٔ ایرانیگری روح عربیت را بسوی شهرنشینی و فرهنگ شهرنشینان رانده است میزان و معیار ادب هم تدریجاً تفاوت یافته است وتا حدی بصبغه‌آریایی‌گراییده. از اینجاست‌که ادب عبارت شده است از ظرافت ونازك طبعی واین ذوق ظرافت حتی درشعرهم انعکاس یافته است ـ در مقابل سنت بداوت عربی . ایدئال انسانی که در ادب این دوره و تمام ادب کلاسیك مسلمین منعکس شده است عبارتست از همین ظرافت : ظرافت درلباس ، ظرافت درشراب ، ظرافت درصحبت

وحتی ظرافت درعشق ـ عشق افلاطونی که نوعی از آنرا الحب العذری خوانده‌اند .

این تحول درذوق که تجمل وتفنن عربی را از گرایش بزندگی بدوی بسوی زندگی مدنی و لوازم آن سوق میدهد بی‌شك از تأثیر تمدن وفرهنگ ایران است و قرائن بسیار هست حاکی از تأثیرسنن ایرانی درپیدایش مفهوم ادب ـ ادب کلاسیك. یك نویسندهٔعرب وقتی اجزاء ده‌گانه ادب را برمیشمارد میگویدکه از آنمیان سه تا شهرجانی است (عود ، شطرنج ، چوگان) سه تا نوشیروانی (طب ، سواری و ریاضی) سه تاعربی (شعر، انساب، وایام) یکی‌راهم که میگوید از همه مهمتر است‌قصه و افسانه میداندکه اختصاص به عرب ندارد.[۱۱]

با آنکه قول مشهوری هست حاکی از آنکه ادب دو ثلث از دین است ادب خاصه اجزاء غیر عربی‌آن نزد متشرعه چندان مقبول نبوده است . آیا همان سوء ظنی که‌بعضی‌متشرعه نسبت به‌ادب‌داشته‌اند وفی‌المثل یکجا منصور را بسبب برتر شمردن ادب از سنت نکوهش کرده‌اند[۱۲] حاکی نیست ازتوجه قوم باینکه ادب ـ بشکلی که دراوایل عهد عباسی رایج شده است‌ـرنگ ایرانی دارد ؟...

بعضی محققان تمایل به این‌استنتاج دارند[۱۳] اما بهر حال همین نکته هم که ادیب در این زمانها میبایست ارهرچیز بهره‌یی داشته باشد خود شاهدیست بر این مدعاکه تربیت ادیب تا حدی از روی الگوی تربیت و تهذیب طبقهٔ دبیران بوده است در عهد ساسانی . در حقیقت این طبقهٔ دبیران ـ درعهد ساسانی ـ انحصار معرفت یعنی هر نوع معرفت را جز معرفت دینی دردست داشته‌اند ومعارف آنها هم چیزی

بوده است در مقابل معارف موبدان . چنانکه ادب ـ معارف ادبا ـ هم چیزی بوده است در مقابل سنت که مسلمین اوایل فقط از آن تعبیر به علم میکرده‌اند . درعهد عباسی که‌تقلید واخذ فرهنگ ایرانی‌اهمیت داشته‌است وایرانی‌مآبی ایدئال قوم حساب میشده است البته اخذ ادب وآداب‌ایرانی‌هم تفنن بوده‌است وتجمل‌وبیهوده نیست که ابن‌مقفع ، آل برمك وآل سهل از پیشروان فرهنگ وادب عصر بوده اند .

در هر حال این ایدئال تجمل پرستی که عبارت بوده است از جستجوی کمال مطلوب درتهذیب وتربیت اشرافی ، مقارن اوایل‌عهد عباسیان تقلیدی بوده است از سنت های ساسانی و در همه شؤون هم بوده . باآنکه نام ساسان وبنی ساسان خودش از محیط اشرافیت‌خارج شد لیکن‌عنوان گدایان شدنش[۱۴] درحقیقت نوعی‌واکنش روحی عرب بود درمقابل قوم وتمدنی‌که وی همه‌چیزخود را بآن مدیون شده بود. درین دوره درنزداشراف قوم هر کاری‌برای خود ادبی داشت یاآدابی: ادب‌الطعام ، ادب‌الشراب ،آداب‌الصحبه ـ آداب‌الحرب والشجاعه... و هر طبقه وصنف هم برای خود ادبی داشت : ادب‌الندیم ـ موضوع یك‌کتاب کشاجم ، ادب‌الکاتب ـ عنوان یك‌کتاب ابن قتیبه . هر کدام ازین‌آداب هم عبارت بود از مجموعهٔ تهذیبی که برای آن طبقه لازم بنظرمیرسید . درین‌زمان مقتضیات‌اجتماعی‌مخصوصاًرواج بازار کاتبان ادب‌کاتب راایجاب‌میکرد. ادب کاتب معیار و میزان بود برای کسانی که طالب ترقی بودند . با این مایه ادب کاتب میشدند و درهای رزق برویشان‌گشاده میشد. کاتب میتوانست‌در دیوان مشغول کار شود ، عامل یا رئیس ناحیه‌یی شود ، صاحب برید یا حاکم ولایتی شود و حتی به

وزارت‌سلطان یا خلیفه برسد. تحصیل عایدی‌هم بستگی‌داشت به کفایت خودش ومیتوانست مثل آن عامل بیکار بصره که حکایتش را در دوقرن سکوت نقل کرده‌ام از کوچکترین شغل درآمد بسیار حاصل کند یا مثل خاقانی‌وزیر از عواید وزارت بهره گیرد[۱۵]. ترقی وشهرت خاندانهایی مثل برامکه و آل‌سهل از ورود آنها در خدمات اداری با عنوان کاتب شروع شده بود. احوال آنها میتوانست نمونه‌یی باشد که کسب ادب و آداب را تشویق کند . از اینرو هدف عمدهٔ بسیاری از مستعدان در آن زمان عبارت بود از نیل به عنوانی که بتواند ایشان را به عضویت در ادارات موفق کند : عنوان کاتب . و البته کمال مطلوب آنزمان هم عبارت میشد از وصول به تهذیبی که مخصوص کاتب باشد - ادب کاتب. این ادب کاتب متنوع بود و گونه گون . کسی که طالب عنوان کاتب میشد نمی‌توانست به دانستن لغت و خط عربی اکتفا کند . البته خط خوش و ظریف لازم داشت و گذشته از آن عربیت کامل می‌خواست : علوم لسانی ، صرف و نحو ، بلاغت ، امثال عرب عروض وقافیه ، وانشاء نظم ونثر . بعلاوه شناخت انساب عرب ، ایام وتواریخ عرب و آشنایی با رموزاداره وسیاست هم برای وی ضرورت داشت[۱۶]. ازهمه بالاترچون‌سروکارش باجامعه‌یی بود که باقوانین‌اسلامی اداره میشد کاتب میبایست باقرآن وسنت و با دقایق احکام فقه و کلام نیز آشنا باشد تا درحل مشکلاتیکه درکتابت یا عمل‌برایش ممکن بود پیش بیاید درنماند . بعلاوه آشنایی با اوزان و محاسبات - بامقادیر و مساحات و با سایر اطلاعاتیکه انسان را با رموز کارهای اهل صناعات وحرفه‌ها آشنامیکند نیز برایش‌ضرورت داشت .

ارتباط با دربار خلیفه ومراوده باحکام وامراء هم‌آشنایی با بعضی فنون ـ شطرنج و چوگان وسواری ـ را الزام‌میکرد همچنین موسیقی و غناء راکه ابن خلدون میگوید در قدیم جزو ادب محسوب میشده[۱۷] . گویی خلیفهٔ عباسی ازیك کاتب ادیب همان توقعی را داشته است که خسرو انوشیروان از ریدك خود داشته است : آشنائی با ظرایف هرفن حتی‌اغذیه ، البسه وعطریات[۱۸] . ازاین‌رولازم بود که کاتب و ادیب از هر چیزی بهره‌یی بگیرد و از هر فنی اطلاع داشته باشد . ابن‌قتیبه میگوید کسی‌که بخواهد عالم شود باید در یك علم تبحر حاصل‌کند اما آنکه طالب ادب باشد باید در رشته‌های مختلف‌تفنن نماید[۱۹]. این تفنن در رشته‌های مختلف‌که برای‌کاتب ضرورت داشت برنامه‌یی شد برای بهترین ومطلوبترین ادب‌ها. چنانکه درتعریف ادب ـ مطلق‌ادب ـ گفته میشد عبارتست ازبهره‌داشتن از هرفنی والبته این تربیت عالی ـ که یادآور تهذیب دبیران بود در عهد ساسانی ـ معیار ونمونه شد برای هرنوع‌تربیت وتهذیب دنیوی. چنانکه شعرا ، علما ، اطباء ، منجمین ، مغنیان ، فلاسفه ، وحتی فقها هم جهت‌آنکه بتوانند نزد خلفا و سلاطین برای خود جایی بازکنند خود را باین ادب محتاج میدیدند و این‌ادب هم در آثار همه ـ حتی در فلسفه و تفسیر وفقه و طب ـ منعکس شد و مخصوصاً شعر را که بیش از سایر فنون جلوه‌گاه آن بود تبدیل کرد بیکی از تجملهای درباری . مخصوصاً که خلفاء و سلاطین از این بلندگوی جاندار ـ که شاعر خوانده میشد ـ استفاده می‌کردند برای نشر محامد ومقاصد خود . بدینگونه بود که ادب عربی در عین آنکه همچنان عربی مانده بود تحت تأثیرسنت‌های ایرانی واقع شدوتجمل

اشرافی ادب درشعر ـ که پیش از آن رنگ جاهلیت وبداوت داشت ـ رفته رفته تأثیر بخشیدوشعر تدریجاً مهمترین صناعت ادب شد باصبغه‌یی اشرافی . وجود این تمایل اشرافی است که درتمام‌دنیایك ادب کلاسیك بوجود آورده است وقواعد موضوعهٔ ادبی راهم‌ـ همانطور که نیچه✡ دربارهٔ اخلاق‌مسیحی می‌گفت ـ حافظ و پاسدار آن کرده‌است[۲۰]. البته بروز این تمایل لازمه‌اش آن نیست که ادب کلاسیك همیشه و درهمه‌جا فقط اشرافی محض باشد و یا ستایشگر وترجمان فکر و زندگی طبقات خواص. بعلاوه تأثیرات‌متقابل‌طبقات را دریکدیگر وهمچنین‌ناهماهنگی اجزاء این طبقات و نیز تحرك و تزلزل دائمشان را هم باید در نظر داشت . از اینروست که نفوذ طبقات عوام و ذوق و ایدئال آنها حتی درهمان سنت‌ها و قواعد موضوعهٔ مخصوص طبقات خواص نیز آشکار است و انکارناپذیر . چنانکه درجنب مبالغه‌پرستی ، واقع گریزی ، و تفنن‌جویی که غالباً نشانه‌هایی است ازغلبهٔ ذوق اشرافی ادب کلاسیك بسادگی بیان ، واقع بینی وغایت جویی هم که از مختصات طرز فکر عوام است گه گاه تمایلی‌نشان می‌دهد. همچنین‌آن رنگ انسانیت واقعی که درقصه‌ها ـ درترانه‌ها ومرثیه‌ها هست و مشحون است از اندوه‌ها و شادیهای واقعی مردم‌ـ انعکاسی است ازغلبهٔ ذوق و ایدئال طبقات عوام درادب وحاکی‌از آن‌فرهنگ واقعی که بقول‌گورکی✡رایحهٔ آن‌همیشه از طبقات پائین ببالا می‌آید و با مشام طبقات بالا هم چندان‌آشنا نیست . درهرصورت ادب ـ در شکل کلاسیك خود ـ رنگ اشرافیت دارد و بیشتر مخصوص است به طبقات خواص . سنت‌ها و قواعد آن هم در

✡ F. Nietsche ✡M. Gorky

حکم وسیله‌یی است برای حفظ این ماهیت اشرافی آن . تجسم واقعی این ادب نیزنزد مسلمین درشعرست که برای شناخت درست آن ازقدیم اصول وقواعد مدون گشته است : یعنی علم عروض و علم قافیه که در واقع مهمترین میزان بشمارند درنقد لغوی ادبا . البته چون این نوع نقد بیشتر نظر بصورت وقالب دارد تا به مضمون و محتوی از یك بررسی سطحی تجاوز نمیکند . بعلاوه چون با مضمون ومعنی شعرکاری ندارد بعضی صاحبنظران آنرا نشانه‌یی شمرده‌اند ازعدول و انصراف طبقات بالای جامعه از غور در واقعیات . اینجاست که بعضی نقادان فرمالیسم را بدترین انحراف خوانده‌اند و نقدی دانسته‌اند مخرب وخطرناك[۲۱] . منتقد فرمالیست چون خود را حافظ نظامات و سنت های کهن میبیند تا رایحهٔ قالب شکنی را بشنود فوری اسلحه‌اش را برمیدارد برای مقابله با خطر ـ خطر تجدد و بدینگونه غالباً سعی دارد تا راه هرنوع تقلا وتلاش تازه را برشاعر مسدود کند و از اینجاست یك نزاع ابدی وبی‌سرانجام ادبی : ـ نزاع قدما و متجددان . با این همه در سوءظن باین نقدافراط کرده‌اند. چون نقدی که بکلی ازتوجه به قالب وصورت خالی باشد نقد ادبی نیست نقد فلسفی است و اجتماعی بلکه نقدفلسفه است و نقد مسائل اجتماعی .

درست است که شعر و ادب بهرحال از زندگی جدا نیست اما در آن نباید فقط تصویر زندگی عادی را جست . بعلاوه نقد لغوی ـ فرمالیسم ـ کمك موثری میتواند کرد در استنباط تمام محتوی معنی . همچنین نزاع قدما و متجددان اگر هم نتیجهٔ فرمالیسم ادباست زیانی ندارد چون هم متجددان را از شتابزدگی باز میدارد هم کهنه پرستان را

بخط حرکت میاندازد . بی‌چنین نقدی نه شاعر وخواننده چنانکه باید از منتقد چیز میآموزند نه تمام محتوی شعر بدرستی از آن فهم میشود در هرحال این میراث سنت های قدیم با تمام تلاء لؤو شکوهی که جنبه اشرافیش بآن بخشیده است امروز برای منتقد درحکم تجهیزات ضروریست ـ تجهیزات جنگی . ازآنکه فقط در بعضی موارد استثنائی استفاده از آن لازم است اما بخاطر همان موارد هم که شده است باید همه‌جا سنگینی بارش را تحمل کرد . در واقع امروز بدون آشنایی با این اصول موضوعه نمیتوان کارکسانی را که در زیر یوغ آن قواعد ، آفرینش‌های شاعرانهٔ خود را بکمال رسانیده‌اند ارزیابی کرد . برای کسی که از شعر قدما تمتع میجوید و میخواهد نیك وبدش را بشناسد هم آشنایی با عروض وقافیه لازم است هم با فنون لغت و بلاغت حتی آشنائی با فلسفه با فوکلور و با تاریخ گذشته هم برای او ضروریست . جز با این آشنایی‌ها نه‌طرز فکر یك شاعر گذشته را میتوان درك کرد نه سبك بیانش را . درست است که حتی گذشتگان هم برای درك درست شعر بآموختن رموز این سنت میکوشیده‌اند اما این آموختن در غالب موارد به قصد تمرین بوده است در نقد وشناخت. خود شاعران باین تعلیم کمتر نیاز واقعی داشته‌اند . اعراب جاهلی بدون آشنایی با خط و کتابت رموزصنعت خویش‌را ـ ازوزن وقالب وقافیه ـ میآموخته‌اند وتا عهد ذوالرّمّه و امثال او هم شاعران آشنایی با علم و کتاب را برای آموختن فنون شاعری لازم نمیدیده‌اند[۲۲] . در واقع بر رغم توصیه و تأکیدی که صاحب چهار مقاله دارد در اینکه شاعر تازه‌کار باید کتابها بخواند[۲۳] وشعرهاحفظ کند شاعر واقعی میتوانسته رموز فنون وسنت

شعر را از راه گوش فراگیرد حتی بدون آشنائی با خط . در دورهٔ تألیف لباب‌الالباب شاعری در بخارا بود بنام فهیمی کـه عوفی او را با عنوان مجلل « الحکیم مجدالدین » هم خوانده است[۲۴] وی امّی بود وسواد نداشت با اینهمه بشهادت همین عوفی کسی انگشت بر حرف او نتوانست نهاد . آیا بسبب همین بی سوادیش بود که هم بقول عوفی جمله معانی او بکر بود وجمله الفاظ او منقح ؟ در هرحال این حکیم امّی یك پیشرو وراهنما بوده‌است برای‌امثال قنبری نیشابوری در عهد دولتشاه[۲۵] وشعرای عامی عهدصفویه وکسانی مثل شاطرعباس صبوحی درعهد متأخر که با بیسوادی در فهم و رعایت سنت‌ها از دیگران عقب نمیمانده‌اند . با اینهمه چنین بنظر میآیدکه ازشاعران کسانیکه با رموز فن وسنت از طریق آموختن‌ادب آشنا شده‌اند بهترمیتوانسته‌اند در فنون مختلف شاعری قدرت نمایی‌کنند وبیشتر آزادی واقعی را ـ در بیان هر نوع فکر تازه ـ حس میکرده‌اند .

۳

شناخت شعر

پیش از بحث در نقد و سبك شناخت خود شعر لازم است و تعریف آن. البته باید توجه داشت که شناخت تفاوت واقعی بین شعر و نثر کاریست ظریف و بدون غور کافی در صناعات انشاء هرچه درین باب گفته آید بقول عزرا پوند* ناقص است و بی‌فایده [۱]. با اینهمه میتوان پذیرفت کـه در شعر و همچنین در نثر و در هـر اثر هنری بهرحال یك شرط عمده هست، آن عبارت است از معنی و قصد. کلام خواه موزون باشد خواه غیر موزون خواه مقفی باشد و خواه بی‌قافیه وقتی شعر خوانده میشود که گوینده در سرودن آن قصد آوردن وزن و قافیه ـ ساختن شعر ـ کرده باشد و گرنه کلامی که بی قصد ـ و بدون اینکه عمدی در کار باشد ـ موزون و مقفی شده باشد مثل حرکت یا اثر انگشت است که فرضاً بی‌هیچ قصدی منتهی شده باشد بصدایی موزون یا تصویری موافق با یك چیز ـ که البته آنها را نمیتوان موسیقی خواند یا نقاشی. همچنین هذیان بیخودانه ممکن

---

*— E, Pound .

است موزون و مقفی باشد ـ و حتی خیال انگیز ـ اما مادام که گوینده از روی شعور آنرا بیان نکرده باشد درشمار شعر نیست و از اینجاست که در تعریف شعر بعضی گفته اند که باید قصد گوینده هم گفتن شعر باشد. چنانکه کلام‌خدا ـ قرآن کریم ـ هم با آنکه دربعضی اجزاء آن چیزهایی از نوع وزن وقافیه ممکن است دیده شود شعر نیست از آنکه نه کلام انسان است و نه قصد گوینده‌اش شعر بوده است. البته ادعای گوینده و کنجکاوی ودقت شنونده میتواند ناظر برین امر باشد که آیا گویندهٔ کلام قصد شاعری داشته است یا نه وهمین برای نظارت بر آن کافی‌است . اماتعریف شعر ـ یعنی ایراد یك‌تعریف دقیق جامع و مانعی از آن ـ کاری‌است‌دشوار. اینکه‌شعر کلام‌موزون باشدیاموزون‌ومقفی‌هردو مشهورترین وقدیم‌ترین وصف شعرست . حتی ارسطو میگوید که مردم عادت کرده‌اند بین شعروکلام‌موزون‌حکم‌به اتحاد کنند[۲] وهر کلام‌موزون را شعر بخوانند اگرچه مضمون‌آن علم طب باشد یا حکمت طبیعی . درصورتیکه طب یا حکمت مادهٔ شعر نیست ماده عالی و غیر عادیست برای حرفهای عادی .

اینجا نکته‌ایست محتاج تأمل . فایدهٔ کلام بطور کلی عبارتست از اظهار مافی‌الضمیر از طرف گوینده بهر یك از دو طریق خبر وانشأ. البته محتوی خبر که بهرحال محتمل صدق و کذب است ممکن است یك‌امر عادی‌راجع بزندگی‌روزانه باشد یامثلاً یك قضیه‌مهم‌هندسه یانجوم . اما بهر صورت کلام کلام عادی است وگرچند موزون باشد وحتی مقفی . انشاءهم که متضمن طلب است ممکن است راجع باشد بیك‌امرعادی ـ مثل‌امر کردن مستخدم بکاری یانهی کردن کودك‌ازچیزی ـ و هم ممکن هست کاری باشد فوق‌العاده مثل استمداد برای فرونشاندن

حریقی یا استرحام برای نجات یك مریض . در تمام این‌موارد گوینده کلام عادی بکار میبرد حتی اگر چه کتاب بنویسد در طب و ریاضی یا در فلسفه ویا درنحو و صرف یاتاریخ. اما وقتی هم هست که کلام غیر عادیست و آن جایی است که گوینده میخواهد مجموع کلامش - یا حتی اجزأ آن نیز -در خیال و عاطفهٔ دیگران تأثیر و تصرف کند خواه‌منتهی شود به اقناع و تحریك دیگران مثل خطابه‌وخواه مجرد تأثر باشد مثل شعر وقصه . کلام‌گوینده درین مرحله کلام عادی نیست - خواه موزون باشد و خواه نباشد - اما هرقدر قوت تاثیر والقاءآن بیشتر باشد بیشتر از سطح کلام عادی بالاست . این کلام‌غیر عادیست که موزون آن‌شعر خوانده میشود وغیر موزونش نثر. اما خودآن چه نام دارد ؟ بدبختانه نام خاص مناسبی ظاهرا برای آن وجود ندارد و همین معنی است که ارسطو هم در فن شعر میگوید اسم مخصوصی برای‌آن درزبان یونانی نیست . البته کلمه ادب یا ادبیات هست اما آن نیز نه جامع است نه مانع. همین نبودن یك‌نام مشترك سبب شده است که در فهم و شناخت شعر- و تمیز آن ازنثر - اختلاف پدید آید. باری قیدوزن از قدیم در شعر لازم شناخته میشده است بدون آنکه وافی باشد . قافیه را هم - لااقل بسیاری اقوام - جزولوازم شعر دانسته‌اند اگرچه شعربی قافیه‌هم حتی ظاهراً در خود ایران از قدیم سابقه‌داشته است[۳] .

درهرحال باوجود اهمیت‌وزن وقافیه درشعر، تعریف شعر باینکه کلام موزون و مقفی است چنـانکه ابن خلدون هم توجه داده است[۴] درواقع فقط نزد عروضی‌ها درست است وازلحاظ بلاغت کافی نیست بعضی هم‌قید خیال‌انگیزبودن رابرآن افزوده‌اند[۵] اماظاهراً این قید لازم

نیست از آنکه هم‌وزن و آهنگ که در شعر هست خودش خیال انگیز است هم قافیه و تکرار و تجدید آن نوعی آرامش میبخشد که در خیال و عاطفه تأثیر دارد. بیان شاعرانه هم ـ از تشبیه و مجاز ـ جنبه خیال انگیزی دارد. بعلاوه شعر ـ لااقل آنگونه که در ادب کلاسیك اسلامی هست، فارسی و عربی ـ حاجت بقصه و خیال انگیزی آن ندارد. بدینگونه قید خیال‌انگیز بودن‌هم ـ که‌امثال نظامی عروضی وخواجه نصیر آورده‌اند در تعریف شعر ـ ضرورت‌ندارد و چیزی‌را روشن نمیکند[۶]. بعلاوه این خیال انگیزی وافی هم‌نیست چراکه مخاطب شعر همیشه و تنها خیال یاعاطفه نیست. اشعاری‌هم‌هست که در آنهاغیر از خیال و عاطفه وعلاوه‌بر آنها عقل‌انسان نیز مخاطب است‌ودر آن مواردشاعر نه‌فقط‌در عاطفه‌و خیال طرف تصرف میکند در عقل او هم نفوذ مینماید و آنرا متاثر میسازد. مثنوی ملای روم چنین شعریست وفی‌المثل آنجاکه وی ازحیات کائنات واز زبان‌مرموز همهٔ موالید عالم سخن میگوید یامیکوشد امر رستاخیز جسمانی‌راکه اذهان‌عادی ـ وهمچنین‌اذهان حکماء مادی ـ بشدت امکان آنرا مردود جلوه‌می‌دهند ممکن فرانماید و حتی آنرا امری طبیعی و عادی درعالم نشان دهدو خواننده را به قبول آن اقناع نماید تاثیر کلام اودرعقل کمتر ازتاثیرش درقلب‌وخیال نیست. همچنین است خیام و حافظ، مخصوصا درمواردی که‌از بی‌ثباتی حیات‌وضرورت اغتنام‌وقت سخن میگویند. از شعرای قدیم عرب متنبی در بعضی موارد که کلام اویاد آور گفتار حکماء یونان‌شده است ـ وابوالعلاء معری غالباوخاصه جاهایی که‌از فنای عالم و از تناقضات ادیان صحبت میکند ـ نیز همین حال رادارند و سروکارشان‌بیشتر باعقل‌است تاحس وظاهر ازهمین‌روست

که‌ابن‌خلدون میگوید [۷] شیوخ ماشعر آنها را بچیزی نمیدارند. درحقیقت آن نوع کلام که‌لونگینوس✡ نقاد یونانی آنرانمط‌عالی یا والامیخواند وصفش همین‌است[۸] . همین که‌علاوه برعاطفه و خیال عقل را هم متاثر می کندو آنرا بحالی می‌اندازدنظیرحال‌یك‌صاعقه‌زده: عین‌حالی که‌مثنوی برای خواننده ایجاد میکند ودرعین‌آنکه نه‌فلسفه است نه‌خطابه هم‌مثل آنها درعقل تاثیر میکند وهم مثل یك‌غزل یایك حماسه درحس وخیال همچو آسمان که در عالم پندار برسرانسان خراب بشود تمام وجود او رادرزیر فشارعظمت خود پایمال میکندوبرای او نه‌خیالی باقی‌میگذارد ونه‌عقلی. تاثیر آن‌فقط یك‌لذت‌حسی‌نیست مثل تماشای یك‌باغ گل یایك چشم‌انداز زیبانیست مثل مشاهدهٔ جلال‌وشکوه یك‌آتشفشان است یایك طوفان خروشنده که بیننده را ـ خسارت و زیانش بکنار چون آن امر بدنیای هنر مربوط نیست ـ بحالتی آمیخته ازاعجاب‌ووحشت دچار میکند .احساسی که‌والاتر وباجلال‌تر از حس‌زیبائی است وکسی که‌با زیبائی عادت کرد دیگر فقط ازاحساس این امر ـ امر والا و متعالی ـ است که بهیجان میآید . چون غالبا از نبوغ تا جنون سر مویی بیش فاصله نیست شاهدی از یك جنون خوف انگیز درینجا می‌آورم : شنیده اید که‌نرون امپراطورمعروف ، شهر رم را آتش زد تا آن آتش سوزی را از تپه های مجاور تماشا کند و نقاشی . این نرون البته یك هنرمند بزرگ نبود از آنگونه که خودش در هنگام مرگ خود ادعا داشت وتاسف میخورد که با مرگ او دنیا هنرمندی بزرگ را از دست میدهد[۹] اما کسی که‌رم‌را آتش‌میزندتا آنرا تماشا یانقاشی کندپیداست

✡ Longinus

که ذوقش دنبال هیجانهای‌عادی نیست وچیزی برتر-امروالا یاعالی-راجستجو میکند وگویی فقط‌نمط‌عالی است که میتواند اورا راضی کند نمط عالی که‌خیال‌وعاطفه راالبته منقلب میکند اماعقل را هم‌دچارانفجار می‌نماید وحس‌لذت واعجابی توأم با وحشت و حیرت در انسان بر-میانگیزد. این‌است‌همان‌حالی که‌مثنوی‌ایجاد میکند. مثنوی که برخلاف مشهورتنها شعر تعلیمی‌نیست‌شعرواقعی‌هم‌هست یالااقل درمواردبسیار. بله دربعضی موارد ازحیث قافیه‌اندیشی ولفظ‌پردازی خلل‌دارد اماهمان است که لونگینوس میگوید شاعر چون باوج نمط عالی پرواز میگیرد عجب‌نیست که‌گه‌گاه‌فرودافتد وبزمین نزدیك‌شود. پروازش از آنگونه نیست که چون دائم در ارتفاع اندك است بیم سقوط نداشته باشد[۱۰]. بدینگونه مثنوی یك نمونه است ازشعر که بکلی خلاف‌تعریف بند تو کروچه✲ - نقادمعروف ایتالیائی است‌یعنی در آن دنیای شعر ازفکر و فلسفه‌خالی نیست وفلسفه شعر راتباه نمیکند[۱۱].

باری شعر اگرچه خیال انگیز هست همواره درهمان حدمتوقف نمیماند وگه‌گاه عقل استدلال شناس راهم ببازی میگیرد و اینجاست که نه‌وزن وقافیه‌حدآن است‌نه‌خیال‌وعاطفه آنرا محدود میدارد. شعرالبته یك‌هنرست- یك‌هنر از انواع هنرها. امامخصوصا باموسیقی و نقاشی ارتباط‌آن مسلم‌است. بحثی‌هم‌هست که‌ارتباط آن باموسیقی بیشتراست یانقاشی؟ بعضی میگویند نقاشی شعر بیزبان است و شعر درحکم‌نقاشی زباندار. لسینگ✲درست‌میگوید که‌هر کسی‌اول‌دفعه متوجه شباهت شعر و نقاشی شده است باید آدمی لطیف طبع بوده باشد چون خیلی زود

✲ - B. Croce ✲ Lessing.

ملتفت شده است که این‌هردوهنر، ظاهر راواقعیت جلوه میدهند واشیاء غایب‌رابمنزلهٔ حاضر[۱۲] . برخی‌هم شعررا ازموسیقی‌جدانمیدانندوحکم باتحاد میکنند یا تلازم . کلام والتر پاتر✲ انگلیسی‌هم مشهورست که میگوید تمام‌هنرها به موسیقی‌نزدیك میشود[۱۳] و در بارهٔ شعر هیچ جای تردید نیست . درهرحال شعر یك‌هنرترکیبی است مثل‌رقص مثل‌سینما وتاحدی مثل معماری .چون‌بوسیلهٔ وزن وقافیه برقص وموسیقی‌نزدیك می‌شود وبوسیله تشبیه وتوصیف به‌هنر نقاشی ومجسمه سازی .چنانکه گویی مجموعه ایست ازجوهر تمام این هنرها . باری حکماء یونان ـ افلاطون و ارسطو ـ شعر را مثل سایر هنرها عبارت دانسته‌اند از تقلید طبیعت و افلاطون‌آنرا بعنوان امری که‌درواقع یك‌تقلید ساده از طبیعت است‌وخیلی‌دوراز اصل ردمیکند . البته این‌تقلید ومحاکاةچنانکه‌ارسطو بیان میکند عبارتست از تصویر و توصیف کارها ـ کار های اشخاصی که‌آن اشخاص ممکنست نیکان باشند یابدان . تصویر وتوصیف هم‌ـ که‌میتواند بشکل نقل‌وروایت درآید یا بصورت گفت و شنود ـ ممکن هست این اشخاص رابدتر ازآنچه هستند نشان دهد یابهتر . در بعضی موارد میتوان گفت شاعری انسان راچنانکه هست تصویر میکندوشاعر دیگر چنانکه باید باشدواین توصیف‌وتصویر شاعرانه ازاحوال واطوار انسان و طبیعت تقلیدست ومحاکاة. البته از بین هنرها نقاشی وحجاری بیشتر باتقلید سروکار دارند شعر وموسیقی کمتر مخصوصاً درشعر تقلید هنرمند ـ که میکوشدخودرا هرچه بیشتر بطبیعت نزدیك کند تقلیدیست

✲ Walter Pater

ناقص .در چنین حالی شاعر بقول هگل شباهت بآن کرم دارد که هنگام خزیدن خویش میخواهد ازفیل تقلید کند . اما بهرحال تقلید ومحاکاتی هم که در شعرهست بگفتهٔ هگل شاید فقط درمورد انواع توصیفی صادق باشد[۱۴] ـ بعبارت دیگر درشعر تقلید ومحاکاةوقتی است که شعرمضمونش عبارت باشد ازافسانه[۱۵] یا احوال نفس واوصاف طبیعت که همه آنها سروکارشان با خیالست و عاطفه . لیکن جایی که صحبت ازتاثیر برعقل وتمام وجودست تقلیدو محاکاة تعبیرجامعی ازشعروکار آن نیست ولااقل وضوح ودقت فلسفی ندارد . در حقیت درست استکه درین نوع شعر ـ شعری که ازنمط عالی است ـ نیزماده همان است که درسایراقسام هست اما صورت ترکیبی غالباً امریست‌عظیم وبی‌سابقه ـ وآن را به هیچوجه نمیتوان تقلید ومحاکاةخواندتقلید ومحاکاة ازآنچه درعالم‌اشیاء ـ دنیای خارج‌ازوجود شاعر ـ هست. این‌را میتوان‌خلق‌خواند: خلق بآن‌معنی که درحکمت‌مشائی گفته‌اند یعنی‌افاضه‌صورت برمادهٔ موجود. اینجاست که شاعرو آفریننده دریك ردیف مینشینند وازینجاست که گفته‌اند شاعربرای خود دنیایی خلق میکند ورای دنیای عادی خالی‌ازعیوب و نقائص آن. در واقع ازبین تمام هنرها هیچ یك بقدر شعر آزادی واقعی به هنرمند نمی‌دهد نه موسیقی بابلند پروازی که دارد این معجزه را تحقق میبخشد نه نقاشی ـ باوجود بی‌بندوباریهای جسورانه‌اش. مثل‌این‌است که شعر چنان ازقید حدوماده رسته است که نمیتواند هیچ قیدی را بر آفریننده خویش تحمیل کند. برای همین‌است که وقتی شعربرسدهم‌قافیه رامیتوان کنارنهاد هم وزن را ـ یعنی وزن عروضی ادبارا . بله درشعرخیلی‌بهتر ازموسیقی و نقاشی میتوان ازقیود سنت سبکبارشد . این نکته‌یی است

که من ازیك برادر کوچکترم آموختم: خلیل ذره . این برادرم که در جوانی رفت یك آرتیست واقعی بود . دائم ازغلبهٔ حس وعاطفه جوش والتهاب داشت ودائم درکار آفریدن چیزی بود : آفرینش هنری . بهرسه هنر شعر ، موسیقی، ونقاشی هم یکسان علاقه داشت : ـ علاقه یی توأم بـا تبحراما بکلی خالی ازتظاهر. وی باآنکه در موسیقی ونقاشی بسنت‌هاو اصول قدیم زیاد پای بند بود درشعر بسنت شکنی میگرایید .

یك‌روزوقتی مرا ازاین تضاد ودوگانگی طرزفکرخویش اندکی متعجب دیدگفت که این نکته تعجبی ندارد . درموسیقی حدود وقیودی هست که علیرغم هنرمندو در خارج ازحدود اندیشهٔ اوبوجود آمده‌است ازجمله محدودیت حنجره وتار آواها ولزوم تبعیت ازتکنیك سازهای موجود آزادی زیادی برای خواننده باقی نمیگذارد در نقاشی هم سرو کارهنرمند بادنیائی است نامحدودکه وی بایدبکمك چندرنگ انگشت شمار ـ با وجود تنوعی که درآنهاهست ـ وبکمك صفحه‌یی که بهرحال خودش یك سطح بیش‌ندارد چنان دنیای نا محدودی را تصویرو تقلید کند . دیگرکجا برای او آزادی قابل ملاحظه‌یی باقی‌میماند ؟ ازآنمیان تنها شعرست که با کمك ذخیرهٔ تمام نشدنی الفاظ زبـان، تمام‌دنیای نامحدود معانی را میتواند بیان کند . ازاینروست که هنرمنددرشعرخیلی بیشترازسایرهنرها آزادی واقعی حس‌میکند. چیزی که درهیچ هنردیگر باین اندازه دست یافتنی نیست . بله حق با او بـود هیچ هنرمند دیگر بقدرشاعرقدرت وامکان آفرینندگی نداردیعنی‌قدرتِ بخشیدنِ صورتهای تازه را بمادهٔ فکر. البته‌آن صورت یا صورتهایی که شاعر بعنوان یك آفرینشگر به‌ماده ـ یعنی فکرخویش‌ـمیبخشد لفظ نیست معنی است :

معنی که فکراو را شکلی خاص ـ زنده و قابل بقامیدهد خواه آن شکل را به لباس لفظ هم دربیاورد خواه نه. بند توکروچه نقاد ایتالیائی که شعروهنررا عبارت میداند ازشهود درواقع نظرش بهمین معنی است[۱۶] چون‌درواقع شاعرشعرخودرا اول میآفریند وبعد میسراید. چنانکه اگر هم نسراید باز هم شاعرست منتهی‌کاراو وقتی تمام شمرده میشودکه آفریدۀ او برای اذهان دیگرهم محسوس باشد و قابل لمس: یعنی به لفظ وبیان درآید.

لفظ البته یك لباس است برای بدنی که عبارت باشد از معنی اما این بدن مجرد بدون لباس هم‌برای دیگران نه مرئی است ونه محسوس ازینجاست که لفظ و بیان راکسوت خوانده اندومعنی را چون شاهدی پاکیزه که سرقات شعرایك جامه‌را ازتن آن بیرون میآورد و جامه یی دیگر درومیپوشد[۱۷] بااینهمه چون بی‌لفظ معنی نمایش و جلوه‌یی ندارد لفظ ومعنی ملازم اند و ازینجاست که درشعرباید به لفظ هم مثل معنی توجه‌کرد زیراکه شعرتنها بامعنی‌تمام نمیشود لفظ هم میخواهد وتوجه بهمین جنبه لفظی آنست که عروضی ها را وامیدارد تا در تعریف آن بگویند[۱۸] کلامی است موزون ومقفی‌که دارای معنائی باشد

٤

معنی و لفظ

از شعر آنچه وزن و قافیه بر آن وارد میشود عبارتست از لفظ آن اما البته شعر به لفظ تنها درست نمیشود تا که در تعریف آن عبارت کلام موزون مقفی کفایت کند. وزن و قافیه ممکن است وارد بر کلام عادی - کلام غیرادبی- نیز بشود و اختصاص بکلام غیرعادی ندارد. اما لفظ در شعر کسوتی بیش نیست - کسوتی برای معنی. والکساندر پوپ[*] شاعر ونقاد انگلیسی نظر بهمین نکته دارد آنجا که میگوید کسانی هستند که دربارهٔ کتابها ازروی لفظ داوری میکنند مثل زنها که راجع به مردها از روی لباس قضاوت مینمایند[1] باری اگر چه با لباس نمیتوان راهب شد اما لباس هم در جای خود اهمیت تمام دارد و جلوه و نمایش وجود بدن جز به لباس نیست . البته بشرط آنکه در زیر لباس هم چیزی وجود داشته باشد . نه آنکه لباسی باشد خالی ، مثل آنکه شاعر گفت : که نمانده است زیر جامه تنی .

---

[*]—Pope, Alexander.

راجع بهمین لباس لفظ است که قدما مکرر تأکید کرده اند به لزوم لطافت آن. چنانکه آنرا ـ لفظ شعر وظاهر آنرا ـ مقایسه کرده‌اند با حله ـ با حله تنیده ز دل بافته زجان. صناعت شاعری را ازاین‌حیث است که بعضی‌همچون مؤلف‌المعجم تشبیه کرده‌اند به صناعت نساج[۲]. درهرحال لفظ که وزن‌وقافیهٔ شعر در آن تجلی میکند البته کسوت وجامه‌یی بیش نیست اما شعر که این کسوت باندام اوست موجودیست که ازتمام هستی او فقط جامه‌اش محسوس ومرئی است پیکرش حالتی داردمجرد واثیری ـ: معنی. ازاینروست که درشعر اهمیت لفظ کـه جامه‌یی بیش نیست ازاهمیت معنی کـه صورت و جوهر واقعی شعرست کمتر نیست واینهردورا ازیك‌دیگرجدا نمیتوان کرد. بااینهمه ازقدیم این مسأله پیش آمده‌است که درشعر ودرادب بطور کلی لفظ مهمتراست یا معنی؟ دراینجا بحث بسیارشده‌است اماحقیقت آنست که درشعر لفظ و معنی همطرازند وهمسنگ. بقول شمس قیس، شاعر بایدنه بآوردن معانی خوب در الفاظ پست راضی شود نه باتیان معانی مبتذل در الفاظ خوب[۳] چنانکه لباس لطیف براندام درشت و پلید خوش‌آیند نیست لباس خشن هم برپیکر لطیف دریغ است. دراینصورت البته نمیتوان دراهمیت معنی مبالغه کرد، باآنکه معنی صورت وجوهرشعرست. ازآنکه شعر اگرچه با معنی ـ درذهن شاعر ـ تمام است امافایدهٔ آن که عبارتست ازالقاء بغیر وقتی حاصل میآید که درلباس لفظ جلوه بیابد و برای دیگران هم محسوس شود ومرئی. ازاینروست که صاحب‌المثل‌السائر با وجود ترجیح جنبهٔ معنی[۴] درانشاء خویش توجه خاص به لفظ دارد. بلفظ که در نظراوخادم معنی‌است. عبدالقاهر جرجانی‌هم با وجود علاقه‌یی که به ترجیح جانب معنـی دارد

ازاهمیت لفظ درجای خود غافل نیست[۵] چنانکه ابن رشیق هم لفظ و معنی‌را تشبیه میکند به‌روح وبدن که ضعف وقوت‌هریك‌از آنها ضعف وقوت آندیگررا هم موجب تواند شد. اما قول عسکری وابن خلدون مبالغه آمیزست که درین مورد لفظ را مهمتر شمرده و پنداشته‌اند که معنی امریست مشترك که بقول عوام توی دست و پای مردم ریخته است وگفته‌اند آنچه سبب مزیت کلام است لفظ است که زیبایی و طراوت آن سبب اعجاب و تحسین شنونده‌میشود[۶] . با اینهمه وقتی نقادان لفظی را میستایند مراد نه‌آهنگ حروف است نه ظاهر وضع لغوی بلکه مقصود تأثیریست که لفظ در ذهن و قلب دارد[۷].

البته درین باب ، لفظ و معنی هردو رعایتشان بایسته است و رعایت‌تعادل بین آنهانیزلازم . معنی که البته تا ازحد عادی بالاترنباشد تعلق بشعرنخواهد داشت اما لفظ هم که کسوت معنی است بی شك با آن مناسبت‌دارد . ارسطومیگوید که لفظ باید از غرابت خالی نباشد از آنکه مردم چیز هایی راتحسین میکنند که از دور آمده باشد. دربین مسلمین هم غالباً تأکید شده که لفظ باید بازاری نباشد[۸] ـ و به قول ابن‌اثیر کثرت‌استعمال آن‌را نفرسوده باشد. بعلاوه‌باید بی‌آنکه غریب جلوه کندچنان باشد که شنونده راگمان افتد که آن‌چیزیست غیراز آنچه دردست مردم است در حالیکه آن الفاظ در واقع ازهمانهاست که در دست مردم هست[۹] بدینگونه ترجیح هریك ازلفظ و معنی ادعایی‌است مبالغه‌آمیزو گزاف. نکته دراین‌است که بین آنها تعادل باشد و تناسب . البته تشخیص این تعادل و درك تناسب آن ذوق میخواهد ، و ذوق تهذیب یافته . اما ملاك تشخیص در لفظ عبارتست از طبع ، رویت

واستعمال. در صورتیکه ملاك معنی آنست که چون برعقل صحیح و فهم ثاقب عرضه شود آنرا بپذیرد[۱۰]. البته این توجه ادبا و نقادان باهمیت لفظ و تأکیدی که در پرهیز ازبکاربردن الفاظ عامیانه و بازاری کرده‌اند حاکیست ازجنبه تفننی و اشرافی شعر و ادب ـ که سابقاً در آن باب سخن رفت. اما در واقع شعرفارسی ـ مخصوصاً در دورهٔ صفویه ـ بسبب آنکه از انحصار اهل مدرسه خارج شد و در دست بازاریان افتاد ـ خیاط، کفشگر، خرده‌فروش، خباز، آشپز، و سرباز ـ مملوشد از الفاظ و تعبیرات بازاری. چنانکه شیوهٔ بیان شاعران ایندوره ـ آنچه سبك هندی خوانده میشود ـ بهمین سبب فاقد آن اصالت و نجابت بیان شاعران اهل مدرسه و شاعران دیوانی شد و با آنکه اشتمال بر کنایات و بعضی معانی خیالی آنراگه‌گاه تا سرحد معما میرسانید الفاظ و عبارات بازای رنگ تازه‌یی بآن داد ـ رنگ رئالیسم✲. درست است که بعدها ذوق‌های تهذیب یافته ـ ذوق اهل مدرسه ـ که از معانی و الفاظ عامیانه وبازاری پرهیز داشت این شیوه را نپسندید اما درین سبك هرجا که بین لفظ و معنی تعادل و تناسب حاصل شد شعر با وجود سادگی الفاظ مقبول افتاد و مطبوع.

چنانکه شیوه‌های دیگرهم ـ که مخصوص اهل مدرسه و اهل دربار بود ـ با وجود مختصات خود هرجا بین لفظ و معنیشان تعادل بود همین‌گونه بود. آنچه سبك عراقی خوانده میشود ـ تحت تأثیر معلومات اهل مدرسه که غالب شاعرانش از آن طایفه بودند ـ تعادلی داشت بین الفاظ عربی با معانی مأخوذ از معلومات عصری شاعران. استعمال استعاره و صنایع بدیعی هم در مواردیکه بین آنها تعادل هست آن سبك

✲ Realisme

را دلپذیر میساخته است . اما سبك خراسانـی در آوردن الفاظ غریب وحتی مهجور و احیاناًوحشی چنان بی دریغ بوده است که فرهنگهای غرایب آن - مثل لغت‌فرس اسدی وشاید لغت گمشدهٔ‌قطران تبریزی نیز-با شواهدی که ازاشعار آن ادوار ارائه‌میدهدچیزی‌نیست جز فهرستی‌ازیك مشت لغات‌مهجور . البته وقتی‌وصف‌های ساده و تشبیهات و تکرارهای لفظی و معنوی را باین لغات غریب بیفزایند مختصات واقعی آنچه سبك خراسانی خوانده میشود بدست‌میآید . باری‌شعر - لااقل در ادب کلاسیك اسلامی - زبانی دارد مخصوص - زبانی‌که با آنچه در نثر بکارمیرودتفاوتها دارد. درست است که فی‌المثل درفارسی - با ملاحظه اشعار خراسانی وعراقی ومقایسه‌شان با شیوهٔ هندی - ضرورت ندارد که زبان شعرمبتنی باشد برلغات غریب و بدیع اما بهرحال لغاتی‌هم‌هست مخصوص نثرکه در شعر استعمال آنهامطبوع نیست و بقول عبدالقاهر آوردن آنها درشعر آنرا ناهنجار میکند . مثلا لفظ ایضاً که عبدالقاهر برای زبان‌عربی مثال میآوردیا عبارت‌ماالفرق که ابن خلدون دریـنمورد ذکر میکند و بقول او شباهت دارد بلغت فقها چنااکه لفظ مهمه هم که مثلا درشعر متنبی و منوچهری بکار رفته است[۱۱] - به اعتقاد ابن اثیر مخصوص شعرست و استعمالش در نثرمطلوب نیست . بـا اینهمه حد فاصلی که بین زبان شعر وزبان نثرهست در ادوار مختلف تفاوت داشته است و حکیم درین باب موقوف است براستعمال و استقصاء در آن . باری زبان‌شعر، اقتضایش آنست که دربرانگیختن حس موسیقی وشور و هیجان بیش از زبان عادی – زبان نثر– موثر باشد . این موسیقی – که ممکن است شورانگیز بـاشد یـا آرام بخش – در مجموعهٔ الفـاظ

و طرز ترکیب آنها محسوس است چنانکه ذوق تربیت یافته در الفاظ شاهنامه موسیقی شورانگیزی مییابد یادآور حرکت یك سپاه ودرزبان سعدی موسیقی آرام بخشی که حرکت ملایم آب ونسیم رابخاطرمیآورد ازاینروست که موسیقی لفظ را نقادان قدیم بچشم اهمیت نگریسته‌اند واز آن تعبیر به«حلاوة النغمه» کرده‌اند[۱۲] ـ که تعبیر دیگرش انسجام است ازلوازم فصاحت. اما خود فصاحت تعریفش منفی است یعنی میگویند فصاحت آن است که اجزاء کلام ـ کلمه ـ خالی باشد ازتنافر حروف، غرابت استعمال، مخالفت قیاس، وکراهت درسمع چنانکه ترکیب آن کلام هم باید نه‌فقط ازتنافر کلمات خالی باشد بلکه نیز ضعف تألیف وتعقید لفظی ومعنوی وتتابع اضافات وتکرار بیفایده هم باید در آن نباشد والبته وصول باین نوع کلام برای شاعرذوق فطری میخواهدوملکهٔ نفسانی. بدینگونه فصاحت درمفرد آنست که لفظ روان باشد بامخارج حروف آسان فصاحت درمرکب هم عبارتست ازائتلاف الفاظ وعدم تنافرشان. همین امرست که ـ صرف نظرازوزن ـ کلام شاعر راموسیقی میبخشد و برخیال انگیزی و نیروی تصرف آن درشنونده میافزاید. ونظر بهمین خاصیت بوده‌است که نقادان قدیم دررعایت مناسبت بین لفظ ومعنی تأکید بسیار کرده‌اند : تأکید دراین که برای معنی رقیق لفظ هم رقیق باشد و برای معنی قوی لفظ جزل. ونیز از همین روست که گفته‌اند لفظ باید باوزن مناسب باشد و معنی هم باید مناسبت وسازش واقعی داشته باشد باوزن وبا قافیه[۱۳] بااینهمه گمان اینکه هرمضمون ومعنی مناسبت باوزنی خاص دارد یك و هم فریبنده است که علاقمندان و مشتاقان سنت‌های ادبی میگویند و اساس درست ندارد چنان که بحر متقارب رافردوسی و

اسدی برای حماسه بکار برده‌اند نظامی و حافظ برای داستان وساقی نامه بحررمل مسدس رامولوی مخصوصاً برای مثنوی بکار برده است وبسیاری شعرامثل سعدی وعراقی گه‌گاه برای غزل. بااینحال اگر پاره‌یی اوزان برای بعضی مضامین مناسبتر بنظر میاید و سازگارتر ، ازآنست که در آن موارد موسیقی وزن کاملتر می‌افتد یابارزتر وجالبتر .

باری توجه بموسیقی الفاظ ولزوم مناسبت تام بین لفظ باوزن نقادان قدیم راغالباً باین نتیجه کشانیده است که شعر رازبانی خاص است غیر ازنثر ودرهریك از این دوالفاظی بکارست که‌در آن دیگر نیست امااین فکر که درواقع مولود تمایلات اشرافی درشعرست نزدشاعران وگویندگانی که‌باعامه ـ نه‌اهل درگاه ونه‌اهل مدرسه ـ سروکار داشته‌اند مقبول نبوده است وازاین روست که درشعر عطار وشعر مولوی هیچ توجه باین نکته نشده است که فلان لفظ استعمالش در شعر مسبوق وجایز هست یانه و نیز بسیارند کسانیکه درمثنوی وآثار عطار بهمین مناسبت که‌آنها مثلا زبان فرخی یاانوری راتقلید ورعایت نکرده‌اند طعن میکنند اماحقیقت آن است که‌شعر هرجا از تصنع وتکلف ادیبانه دورباشد وبه‌طبیعت و حقیقت نزدیك زبانش هم‌ازآنچه زبان شعر خوانده میشود ویك زبان قراردادی بیش نیست جدا میشودودرست درهمین موردست که‌وردزورث✲ شاعر انگلیسی میخواهد زبان‌شعر رابزبان محاوره نزدیك کند ـ برای وصول بر‌ئالیسم. وی مجموعه‌یی[۱۴] بنام «اشعار غنائی»✲دارد که‌عبارتست ازقطعاتی‌چنداز خوداو ودوست شاعرش کالریج✲، ودر مقدمه‌یی که بر

✲ Wordsworth, ✲ lyrical Ballads. ✲ Coleridge.

طبع دوم آن نوشته است مذهب خود رادر شعر بیان میکند ـ و آنرا عبارت میداند ازبازگشت به طبیعت و واقعیت . برای وصول بواقعیت بعقیدهٔ او شعر باید به طبیعت نزدیك شود . از زندگی سادهٔ روستاییان الهام بگیرد وبه حوادث و اوضاع زندگی عمومی توجه کند .

درباب زبان آنهم عقیده‌اش آنست که باید زبانی باشد که واقعا مردم بکارمیبرند، مخصوصاً زبان روستاییان. از آنکه به زبانی سخن میگویند پوست کنده تروبرجسته‌تر[۱۵] وگمان میکنم اگرشعرایی که شعرشان بسبك هندی است نیزمیخواستند مثل ورد زورث ـ وشعرای جدید خودمان ـ برای شیوهٔ شعر خود بیانیه یی بنویسند آنها نیز فن شعرشان چیزی میشد شبیه باین مقدمهٔ ورد زورث . نهایت هدف آنها عبارت میشد ازبازگشت بزندگی‌روزانه مردم عادی ـ مردم بازار ـ وزبانشان هم زبان اهل بازاربود : چیزیکه نقادان‌قدیم‌ما آنهمه از آن اجتناب داشتند. بااینهمه وردزورث چنانکه کالریج درنقد او ـ دررساله بیوگرافی‌ادبی[✡] گفته است خودش‌مکرر بخلاف این دعوی عمل کرده است وبسیاری از اشعارش از سبك بیان روستایی خارج است[۱۶] .

باری زبان روستایی ـ و همچنین زبان بازاری ـ هم البته بیش اززبان اهل مدرسه در تحولست از آنکه با زندگی روزانه و حوائج آن بیش تر تماس دارد از این‌رو فهم بعضی الفاظ و تعبیرات آن نیز مدتی بعد از استعمال شاعر مثل الفاظ و تعبیرات منسوخ اهل مدرسه مشکل میشود و آن الفاظ و تعبیرات نادر بنظر میآید و غریب . زبان بدویهای عرب هم‌بهمین سبب ـ حتی مقارن اوایل عهد عباسیان ـ گه‌گاه

✡— Coleridge, Biographia Literaria

محتاج میشده است بشرح و تفسیر ـ کاریکه راویان شعرمثل حماد راویه وخلف احمر میکرده‌اند و ازهمین روست که مجالس ثعلب ومبرد وحتی امالی قالی و مرتضی غالباً عبارت بوده است از شرح و تفسیرغرایب الفاظ ونیزترکیبات شعرای قدیم عرب . شعرفارسی‌هم برحسب اختلاف محیط و تفاوت سلیقه‌ها ازقدیم آگنده بوده‌است ازلغاتیکه محتاج میشده است بشرح منتهی دیوان منجیك ورودکی غرایبشان عبارت بوده‌است از الفاظ متروك دری در صورتیکـه مثلا منوچهری ولامعی مفردات و ترکیبات غریبه‌یی که داشته‌اند بیشتر از نوع الفاظ و تعبیرات مأخوذ ازلغت وادب عربی بوده است . چنانکه انوری و خاقانی و نظامی‌غیر ازالفاظ غریبه مشکل دیگری که در شعرشان هست عبارتست از استفادهٔ دائم آنهااز معلومات و اصطلاحات علمی عصر خویش : ادب ، فقه ، کلام، حکمت، طب،ونجوم . ازاینروست که اشعاربعضی ازاین‌گونـه شاعران از جملـه انوری و خاقانی محتاج شده است بشروح متعدد و شیخ آذری که قسمتی از جواهر الاسرارش شرح ابیات مشکلست ازداودین قـدماء یکجاگفته است که درخمسهٔ نظامی ابیاتی چند هست که معنی آنها بروی روشن نیست و او درقیامت دامان شیخ را خواهد گرفت تا آن ابیات را برایش تفسیر کند . درحقیقت درغالب اینگونه اشعار و مخصوصا درشاهنامه و خمسه و مثنوی ودیوان سعدی و حافظ که زیاده تداول داشته‌اند قسمت عمدهٔ اشکالی که پیش میآید ناشی است از بیدقتی و عجله‌یی که نسخه نویسان داشته اند درضبط و کتابت .

از اینجاست اهمیت وضرورت نقد متون کـه در واقع مقدمه و اساس هر نوع نقد دیگرست . عیب خط که امکان تصحیف در آن زیاد

است بعلاوه بی امانتی کاتبان که از اصلاح و تصحیح ذوقی در متون ابانداشته انداز اسباب‌عمده بوده‌است دربی اعتباری نسخ. عدم‌رواج روایت ـ که‌شعرقدیم عرب‌را تقریباً چنانکه شاعرگفته بود نگهمیداشته است ـ و شوق به تدوین دیوانهای بزرگ جامع هم مزید شده است بر اسباب فساد.

بی امانتی کاتبان گاه نیز عمدی بوده است و برای اغراض‌فاسد. سری ّ رّفاء شاعرعرب برای آنکه عده‌یی ازرقبای‌خود را متهم‌بسرقات بدارد اشعارآنها رادر دیوان‌کشاجم وارد میکرد یعنی در ضمن‌استنساخ دیوان‌کشاجم اشعار خالدیان‌را بآن الحاق مینمود تاآن اشعاررامسروق جلوه دهد ومأخوذ از دیوان‌کشاجم. گاه نیز اینکار غیرعمدی بوده‌است مثل قضیهٔ سنائی که دردیوان مسعود مقداری هم از اشعار دیگران‌داخل کرد و ناچار شد از وی برای این بیدقتی‌خویش عذرخواهی کند[۱۷]. باری این‌بی‌دقتی‌کاتبان سبب عمده شد درفساد دیوانهای شعر. ازاین‌رو است‌که در اشعار قدما قبل از هر نوع نقد و قضاوت دیگر باید نخست متن‌درست‌ـ عین یانزدیك بعین‌آنچه‌گوینده درست‌کرده‌است ـ بدست آورد، ازراه مقابله وتصحیح نسخ موجود.

این جست وجوی نسخهٔ اصلی هر اثرکاریست سخت‌که‌خیلی‌ها حوصله و طاقت‌آنرا ندارند اما بدون‌آن هیچ قضاوت بی‌طرفانه‌دربارهٔ یك شاعر ممکن نیست. بااینهمه‌مردم خیلی‌کم بآن ابراز علاقه‌میکنند برعکس‌مثل‌اینکه حتی‌دربین جدی‌ترین«آماتورها» هم تمایلی هست‌که شعر شاعران را طوری که بامذاق خود مناسب میابند اصلاح کنند. درین‌باره واقعه‌یی هم‌اینجا بخاطرم آمد که حاکی‌است‌ازوضع محیط ادبی

تهران در بیست سال پیش . آنوقتها من دانشجویی بودم ولایتی اما کنجکاو وحتی گستاخ . یك روز رفیقی مرا بیك انجمن کوچك ادبی برد که عبارت میشد از یك دسته دوستداران حافظ . آن ایام هم مثل حالا حافظ پرستی یك بیماری‌بود، امانه بیماری رجال . در آن مجلس یك شاعر معروف که حالا از استادان غزل محسوبست دیوان خواجه رااز روی‌چاپ قزوینی برای‌دوستان جوان ــ یا بهتربگویم برای‌مریدان کم سن وسال خویش ــ تفسیرمیکرد، البته مطابق میل وسلیقهٔ خویش . جالب آنکه ابیات را هم گه‌گاه مطابق دلخواه خویش پس و پیش میکرد و باصطلاح تصحیح . دعوی داشت که چندان در شعر خواجه تتبع دارد که بیك نظر میتواند درك کند کدام شعر دیوان واقعاً از حافظ هست وکدام نیست . بدون اعتنا باینکه ضبط نسخه‌ها چیست دیوان را اصلاح میکرد ــ تابقول خودآنرابصورتی در آورد که حافظ اگر‌به‌بیند آنرا تصدیق کند و امضاء . این استاد غزل وقتی یك بیت خواجه را طوری تصحیح کرد که تقریباً تمام شعر عوض میشد . من گفتم آخر از کجامعلوم که حافظ خواسته است اینطور بگوید ؟ واستاد با خونسردی ادیبانه‌اش جواب داد اما اگر اینجا حاضر بود قانعش میکردم تاشعرش را عوض کند . . . وقتی از پیش استاد بیرون‌آمدم چقدر غبطه خوردم بحال حافظ که‌توفیق زیارت‌این شاعر عصرمارانیافت.این است‌مسأله‌یی که نشان میدهد تهیه متن صحیح یك دیوان لازمست وتا چه حد لازم .

البته درین‌مقابله که‌برای بدست‌آوردن نسخهٔ‌درست‌باید بین‌تمام‌نسخه‌های معتبر موجود انجام دادبی‌شك قدیمیترین نسخه بیشتر مورد اعتمادست اما برخلاف مشهور تنها بدان نباید التفات کرد وتهیهٔ نسب نامهٔ نسخ

موجود غالباً ضرورت دارد[۱۸] .

باری نقد متون اساس هرگونه نقادیست و بی‌آن هر گونه خطایی ممکن است برای منتقد دست دهد و در آنصورت شاید قضاوتهایی که دربارهٔ یکشاعر و شعر او میشود مبتنی باشد بر الحاقات کاتبان و خوانندگان ـ الحاقاتیکه آنها از روی تفنن یا تمرین با همان وزن وقافیهٔ اصل ساخته‌اند وبدان افزوده .

۵

در بارهٔ بیان

وزن وقافیه چیزهایی هستند که شعر را از نثر جدا میکنند اما آنچه شعرونثر هر دورا که در خاصیت تأثیر و تلقین مشترک کند از کلام عادی و معمولی جدا میکند عبارتست از استعمال لفظ در غیر معنی حقیقی. در کلام عادی البته اصل آنست که لفظ در معنی حقیقی بکار رود ـ بقول ادیبان در معنی موضوع له. البته در کلام عادی هم ممکن است گه گاه ـ امابندرت ـ لفظ درغیرموضوع له بکار برود. این امرغالباً یادر توصیف ـ توصیفهای مبالغه آمیز ـ است یادر مواردتشویق واغراء، مخصوصاً درکار تجارت که بزبان روزنامه‌ها تبلیغات میگویند و «پروپاگاند».

اما بهرحال چون زندگی عادی حاجت به دقت و صراحت دارد استعمال لفظ در غیر موضوع له در آن پیش نمیآید جزدر مواردی که بکار بردن لفظ در معنی موضوع لـه وافی بمقصود نباشد یا ـ مثل مورد تبلیغات ـ گوینده هدفش تصرف باشد در عقول وعواطف بشری. دربن موارد هم مثل اینست که کلام عادی بطور موقت وارد قلمروادب ـ کلام غیرعادی ـ شده باشد. اما در کلام غیر عادی هم استعمال لفظ در

غیر موضوع له اگر چه در نثر رواست اما باندازهٔ شعر مطبوع نیست و ارسطو میگوید چیز هائی که خطابه را خنك میکند وفور اینگونه استعمالاتست در آن [۱]. با اینهمه‌حتی وقتی‌هست که استعمال لفظ درمعنی موضوع له کلام را خیال‌انگیز میکند و نثر را نزدیك میکند بشعر واین جایی‌است که‌گوینده تشبیه بکارمیبرد. فی‌المثل‌وقتی‌شاعردانه‌های‌برف‌را تشبیه میکند بکبوترهای‌سفید- که راه خویش‌را ازهیبت بازگم کرده‌اند[۲] - انسان بساکه هم سرمای برف را احساس میکند وهم از فکر تماشای پرواز کبوترهای سفید احساس‌لذت و اعجاب میکند. طرفین این‌تشبیه -مشبه‌ومشبه‌به- که هردوهیئت‌مجموعی‌رانشان‌میدهنداستعمالشان‌درمعنی حقیقی‌است،معنی‌موضوع‌له . اماتشبیه خیال‌انگیزاست‌وشاعرانه بعلاوه حاکی‌است‌ازاینکه‌شاعر- مثل‌ملك‌الشعراء بهارخودمان- علاقه‌یی داشته است‌به‌کبوتربازی[۳]. ازآنکه درمشاهدهٔ‌اشیاء ومناظرچیزهایی که بعنوان مشبه به بیاد میآیند وجودشان بحکم قاعدهٔ تداعی معانی حاکی است‌از زمینهٔ نفسانی ذهن شاعر . حکایت مشهوری هست که میگوید کردی با دیلمیی‌ویك‌زرگرو باعاشقی ویك‌معلم‌همراه شدند . شب‌هنگام‌ماه‌برآمد تمام . هر یك ازآنها خواست آنرا وصفی‌کند. زرگرآن‌را تشبیه‌کرد به پاره‌یی زر گداخته که از کوره بیرون آرند کرد شبان بود گفت به قرص پنیر میماند . معلم‌گفت شبیه گردهٔ‌نانی است‌که از خانهٔ مالداری برای‌معلم هدیه‌فرستند. دیلمی‌گفت مثل‌سپری است‌که پیش پادشاه برند و عاشق گفت بصورت معشوق شباهت‌دارد[۴] .

در واقع هر شاعر برحسب ذوق و فکر خویش منظره‌یی را که پیش چشم دارد بچیزی تشبیه میکند و همین است که موجب اختلاف

میشود در دیدها ودرسبکها. بعلاوه تشبیه حاکی است از محیط‌زندگی شاعرو تجارب او. دربیان معنی واحد هر گوینده‌یی مادهٔ تشبیه را از محیط خویش می‌گیرد. فی‌المثل‌این معنی که انسان هرجاباشد دردست مرگ‌است واگرهم ازمرگ‌غافل‌است ازدام‌اوبیرون‌نیست یك‌تجربهٔ عام است. تورگنیف* نویسندهٔ روس که‌سروکارش باآب‌و رود ودریاست‌در بیان آن می‌گوید مـرگ چون ماهی‌گیریست کـه دامش را توی آب انداخته است‌ماهی بیچاره درون توراوست ولی می‌پندارد که از حملهٔ صیادایمن‌است غافل‌که هروقت تور کشیده شودزندگی اوپایان‌می‌یابد.[۵] وبدینگونه درهمه‌حال مرگ اورا مثل طعمه‌یی‌تلقی‌می‌کند. همین‌مضمون راطرفه شاعرجاهلی‌عرب چنین‌می‌گوید که‌اگرمرگ‌انسان‌رامهلت می‌دهد و رهامی‌کند مثل آنست‌که رسن را بپای شتر می‌بندند و می‌گذارندش که درصحرا بچرد حیوان خودرا آزادمی‌پندارد ، ونمی‌داند که رسن‌در دست‌شترچران‌است[۶]. بله‌هرشاعرازمحیط‌خودالهام‌می‌گیرد‌ورنگ‌محلی همین‌است . وقتی‌شعری ازابن معتز را برای‌ابن‌الرومی‌خواندند که در طی آن ماه نو را تشبیه کرده بود بـه زورقی سیمین‌که بارعنبر آن را سنگین‌کرده باشدودرآتش‌فرونشانده. خواننده ، ابن الرومی را ملامت هم کرده‌بود که ازاینگونه تشبیهات درشعر تو نیست . پاسخ ابن‌الرومی بسیار جالب بود و حاکی از توجه او بتأثیر محیط[۷] .گفته بود ابن‌معتز خلیفه است و خلیفه زاده وقتی از زورق نقریی‌و بارعنبر سخن میگوید درواقع چیزهایی را وصف‌کرده است‌که درسرای او وجود داشته‌است اما من که یك شاعر سادهٔ بینوا بیش نیستم اینگونه چیزها راکجادیده‌ام

---

* — Turgenev

که یادشان بیاورم؟ در حقیقت این زمینهٔادراك قبلی ، در تشبیه ـ وحتی در توصیف ساده ـ ضرورت دارد و اهمیت . از اینجاست دشواریی که در مسأله تشبیهات کوران هست ـ کوران مادرزاد که بی ادراك رنگ از آن صحبت میدارند اما بتقلید . مسأله قدیم است ویك وقت هم موضوع صحبت شده است بین ابوعلی مسکویه واابوحیان توحیدی[8] باری در تشبیه و توصیف استمال لفظ در معنی حقیقی است وتشبیه در واقع اولین وساده ترین طریقه تفنن است دربیان معنی. چون انسان ازحقیقت و ماهیت بسیاری از امور واقف نیست و آن چیزها را نمیتواند تعریف کند آنها راتشبیه میکند بچیزهایی که شناخته ترست وآشناتر ، و بدینگونه درتشبیه استعمال لفظ درمعنی حقیقی است وقصد گوینده توصیف است وتعریف. کسانی که شب در خانهٔ تاریك پیل رالمس کردند توصیف آنها از پیل ازاین نوع است. چون درواقع حقیقت آنرا درست درك نکردند دروصف آن تشبیه بکار بردند تاآنرا ازروی چیزی که بگمان خویش حقیقت آنرا دانسته بودند وصف نمایند[9] درهرحال درتشبیه بسا که مرادگوینده فقط تعریف باشد ـ گه‌گاه حتی بقصد مبالغه . بعلاوه تشبیه که چیزی رادریك صفت یاحالت بچیزدیگر ملحق میدارد خیال انگیز است. گویی باجادوی خیال آنچه را غایب است و پنهان حاضرمیکند وعیان. ازآنکه صفت و حالی راکه در مشبه ظاهر نیست ملحق میکند به حالت وصفت مشبه به که خودش گرچه دورست اما آن صفت وحالت دروی چنان قویست کـه خیال بیك جولان آنرا ادراك واحضار میکند .

لطف تشبیه غرابت آنست و دوریش از ابتذال. حصول آنهم بدینگونه دست‌میدهد که وجه شبه امری باشد که زود بخاطر نرسد[10] البته

حتی یك تشبیه غریب وقتی مکرر شد شایع میشود و مبتذل بعد هم‌جزو مایهٔ سنت‌ها میشود و اصالت خود را از دست میدهد . باری در تشبیه استعمال لفظ در معنی حقیقی خویش است اما غالباً در خاطرها تأثیر قوی داردواطمینان‌بخش. از آنکه ذهن را گویی از آنچه پنهان است‌و نا مرئی به‌چیزی‌را هنمون میشود که‌آشکارست و دیدنی واین‌خودبذهن‌و و خاطر شنونده آسایش میبخشدو اورا بروجود چیزی که نامرئی است وپنهان‌مطمئن میکند . البته غرابت در تشبیه اهمیت و تأثیر بسیار دارد چون آنجاکه‌وجه شبه تا حدی‌پوشیده است خاطر شنونده حاجت‌دارد به‌پویه‌و تقلائی تاآنرا بدست بیاورد و از این کوشش خویش هم غالباً لذتی‌میبرد مثل لذتی که‌انسان ازحل مشکلی پیدامیکند . عبدالقاهردرین موردمیگوید[11] که انسان چیزی را که بعد از رنج وجستجو به دست آورده است بهتر قدر میداند و بیشترگرامی میشمارد و این نکته بیست درست‌با اینهمه اگر این‌غرابت تاحدی باشدکه انسان را در فهم‌مقصود سرگردان کند دیگر تشبیه لطفی ندارد . غرابت البته از اسباب عمده است‌درزیبائی شعرو درتأثیرآن . اما سرّ این غرابت که تشبیه راجاذبه ولطفی‌جداگانه میبخشد چیست ؟درواقع حتی درزندگی عادی‌وروزمره هم شاعر نکته‌هایی کشف میکند که از چشم دیگران مخفی است . آیا سبب آنست که وی استعدادی خاص دارد که مردم عادی آنرافاقدند؟ شایدهم شاعر چون غالباً درزندگی ازآنچه‌عادی وروزمره است‌فراغتی داردگه‌گاه که بآن مینگرد چیزهایی در آن میتواند یافت که‌چشم مردم عادی‌ازکشف آنها عاجزست و این نکته‌است که هم تشبیه اورا غرابت میبخشد وهم‌توصیف اورا. این‌طرزغرابت‌جویی یك‌جلوه‌اش مخصوصاً

عبارتست از آنچه ادباء تشبیه عکس می‌خوانند . اینکه چشم محبوب را به‌نرگس تشبیه کنند یارویش را با ماه مانند نمایند چیزیست‌عادی که در محاورهٔ روزانه هم نظیرش تکرارمیشود. اماآیا عکس این تشبیه‌ها هم درست‌هست؟ وقتی وجه‌شبه دریك‌طرف‌تشبیه اصل‌است و ذاتی البته در طرف دیگر فرع است وعرضی و دراین صورت عکس ممکن‌نیست یا لطفی ندارد . اما شاعرگه‌گاه بابیانی سحر آمیز فرع را باصل تبدیل میکند و اصل را بفرع چنانکه ذهن خواننده یك لحظه در اینکه اصل صفت متعلق بکدام طـرف است در تردید میافتد وبیشتر متأثر میشود اینجاست که در کلام شاعر آهوی وحشی چشم خویش را از معشوق عاریت میگیردیاگل بوستانی‌نکهت خودرا از دهان اووام میستاندوهمین نکته است که حتی بیك تشبیه سادهٔ عادی هم حالتی میبخشد که‌آنرا از کلام معمولی برتر میکند و مؤثرتر .

بـاری ، در تشبیه چنانکـه اشارت رفت استعمال لفظ در معنی حقیقی است نه مجازی و ازاینروست که درنثر- و حتی در کلام عادی- نیزهم توصیف رابج است وهم تشبیه . اما آنچه بیشتربشعریا دست‌کم بکلام غیرعادی اختصاص دارد عبارتست‌ازاستعمال لفظ درغیرموضوع له - یعنی‌که مجاز لفظی . این‌مجاز لفظی‌هم البته انواع دارد وصورتها اما بهرحال آن تازگی و غرابتی‌که‌کلام را ازآنچه معمولی و پیش پـا افتاده است خارج میکند ولفظ رابی‌آنکه وحشی باشد یا منسوخ درنظر مخاطب تازه وبدیع جلوه میدهد دربسیاری موارد ازراه استعمال‌مجاز حاصل‌میاید: یعنی‌استعمال‌لفظ‌درغیر آن‌معانی که همه‌از آن‌میفهمند. وقتی فی‌المثل ازگرمی‌آتش یاسختی‌آهن سخن‌گفته آیدگرمی‌وسختی‌درمعنی

حقیقی بکار رفته است : معنی موضوع له . امـا وقتی سخن از گرمی زبان باشد یا سختی‌دل ، گرمی و سختی درمعنی مجازی استعمال شده است: ـ مجازلفظی. البته باید بین‌معنی‌حقیقی و آن معنی که شاعرمجاز لفظی را برای آن‌بکارمیبردمناسبتی‌هم باشد: ازمشابهت یا رابطهٔ علت و معلولی وجزآنها واین مناسبت‌است‌که آن را علاقه گویند.

بعلاوه وقتی گوینده میخواهد کـه از لفظ او معنی حقیقی ـ موضوع له ـ فهمیده نشود لازم است نشانه‌یی بدهد کـه مراد او ظاهر لفظ نیست واین نشانه است‌که آنرا قرینه صارفه میگویند ـ خواه‌لفظی باشد وخواه معنوی . وقتی لفظرا درمعنی مجازبکارمیبرند اگرعلاقه‌یی که بین معنی حقیقی و نیز مجازیش هست از نوع مشابهت باشد آنرا استعاره خوانند. استعاره در واقع عبارتست ازآنکه لفظی را از معنای حقیقی بگردانند ودریك معنی دیگربکاربرند باستناد یك تشبیه‌که‌گوینده درذهن‌خویش‌بکاربرده‌است‌بین‌مفهوم‌ظاهری‌لفظ‌ومعنایی‌که‌لفظرا مجازا جهت‌آن‌استعمال‌کرده. فی‌المثل‌جایی که‌وصف‌رستم‌ونعرهٔ اوست‌ممکن است شاعر بگوید « برزم اندرون غرشی کردشیر» در اینصورت شیر استعاره است برای رستم اما اگر میگفت « بغرید رستم چوشیر ژیان » فقط تشبیه بکاربرده بود بدون استعاره . درصورتیکه دراستعاره‌هم لابد درذهن خود رستم را اول تشبیه کـرده است بشیر امابی‌آنکه این تشبیه را بلفظدرآوردشیررا که باصطلاح‌مشبه به‌بوده‌است بطورمجاز ـ وبعلاقهٔ مشابهت ـ درمورد رستم بکاربرده است .

بدینگونه مثل‌اینست‌که ـ بقول جرجانی ـ گوینده درتشبیه ازباب مبالغه مشبه به‌راعین مشبه میداند و از ذکر مشبه خود داری میکند چنان

که گویی استعمال مشبه به بجای آن درمعنی حقیقت است نه مجاز. درهر حال غرض عمده در استعاره تشبیه است بروجه مبالغه و اختصار[۱۲].

در حقیقت استعاره بیك معنی عبارتست از ادعای دخـول مشبه در جنس مشبه به و اینکه مشبه نیز در واقع چون فردی است از افراد مشبه به. ازجمله وقتی شاعر در بارهٔ یك سوار پهلوان میگوید که فلان جاشیری را دیدم که براسب نشسته بود مثل اینست که میخواهد ادعا کند که شیر دوگونه هست یکی شیر متعارف که البته صفت عمده‌اش دلیری وشجاعت است اما باهیئت وهیکل خاص دیگرشیری است غیر متعارف که همان دلاوری وشجاعت را دارد اما دیگر آن هیئت وشکل متعارف‌شیررا‌ندارد. شاعر که میگویدشیری رادیدم‌سوار براسب مرادش البته از نوع متعارف نیست مراد آن نوع دیگرست که شکل و هیئت آدمی را دارد اما در عین حال چیزی جز شیر نیست وگویی آنرا بنام دیگر نمیتوان خواند.

استعاره ازتمام‌انواع مجازات‌لفظی، درشعر- وحتی درنثرادبی- متداولترست وهمچنین غنی‌تر و مطبوع‌تر. حتی ازتشبیه هم رساترست یا دست کم مؤثرتر و قوی‌تر. شاعـر بوسیلهٔ استعاره بهمه چیز جان میبخشد بهمه چیز لطف و ظرافت عطامیکند. به حیوانات زبان و بیان نسبت میدهد وباشیاء بی‌روح حس وحرکت. البته استعاره‌اگرمتکلف باشد یا ارتباط و شباهت بین طرفین استعاره - مستعارمنه و مستعارله- ضعیف و سست بنظر آید نامطبوع است وخنك. بهرحال فایدهٔ عمدهٔ استعاره عبارتست از مبالغه - و همچنین تزیین کلام یا محسوس کردن آنچه ازآن مخفی و نامرئی است. از این گذشته ممکن هست لفظی که

در غیر موضوع له بکار میرود علاقه‌اش با آن معنی از مقـولهٔ شباهت نباشد اما بهر حال بین دو معنی نوعی ارتباط باشد در اینصورت کلام مشتمل است برمجاز ـ : مجاز مرسل . چنانکه وقتی گفته میشود فلانی درین شیوه دستی دارد . دست درین عبارت درمعنی حقیقی بکار نرفته است . اما استعمال آن برای مهارت هـم سببش شباهت بین دو معنی نیست‌سبب‌مناسبت دیگرست: ـاینکه مهارت آلتش‌دست‌است . چنانکه وقتی گویندمن‌در این کار پای‌نداشتم یعنی‌طاقت‌وقدرت‌ایستادگی‌نداشتم که‌اینجاهم‌استعمال‌پای‌مجازیست‌ـ مجازمرسل. پس‌درمجازمرسل گویی اسم یك چیزرا عوض میکنند ـ یعنی‌آنرا باسم چیزی که با آن مناسبتی داردمیخوانند. از اینجاست که یونانی‌ها آنرا متونومی✲ خوانده‌اند ـ یعنی تبدیل نام . در فن شعر هم ، ارسطو انواع مجازرا بدقت‌وتفصیل بررسی کرده‌است اما تفصیل دقیقترش نزد علماء بیان ما ذکر شده‌است. بعلاوه‌ارسطودرشاعری‌برای‌مهارت‌دراستعمال‌مجازاهمیت‌بسیارقائل‌شده است از آنکه بقول وی آن امری نیست که دریافت‌آن به تعلم حاصل آید [۱۳] بعلاوه آنچه شعررا روح و حیات میبخشد مجازست وانواع‌آن که بسیارست. تنوع آنهم‌ازاینجاست که برخلاف آنچه نام‌قدیم یونانی آن ـ متونومی‌ـمیگوید تنهامنحصر به تبدیل نام ـ و استعمال یك اسم برای‌معنائی غیراز آنچه اسم‌جهت آن‌وضع‌شده‌است‌ـ نیست بلکه مجاز بطورکلی چنانکه از همین اسم عربیش برمیآید گذرگاهی است از آن سوی حقیقت . گذرگاه شگفتی که نه لفظ را درحقیقت متوقف میدارد

✲ Metonymie

نه‌معنی‌را. چون درمعنی‌نیزمجاز هست ـ مجازعقلی و در واقع مجاز مرسل و استعاره عبارتست از استعمال لفظ ـ یعنی اسم ـ درغیر معنی موضوع‌له. اما این عبور از حقیقت همینجا متوقف نمیماند در حکم ، خبریاانشاء هم‌ممکن‌هست‌مجاز پیش آید . چون‌در کلام شاعران مکرر پیش میآید که‌فعل وحکم رااسنادمیدهند بآنچه فاعل‌حقیقی آن نیست: درواقع یا باعتقاد گوینده . این‌هم‌البته مجازست‌ـ مجازعقلی ودرشعر بسیار . همین مجاز است که روح و حیات خاص به‌شعر میدهد چنانکه درهمهٔ عوالم وکائنات شاعر حس میبیند وحرکت که‌درواقع اسنادآن امور ونظایر آنها ازحرف زدن، خندیدن ، گریستن، عشوه کردن‌وامثال آنها به‌کائنات بیروح اسناد فعل‌است به‌غیر فاعل حقیقی ـ یعنی مجاز[۱۴] وقتی‌حافظ ازفکربلبل حرف میزندکه همه‌در این‌اندیشه است تامگرگل بااو یارشود وازگل سخن میگوید که‌اندیشه‌اش همه‌باین نکته است که درکار بلبل چگونه عشوه کند این افعال‌رابطور مجاز به‌گل وبلبل‌اسناد کرده است . دربوستان‌سعدی شمع‌وپروانه‌رادیده‌اید باچه‌سوزوگدازی از دردو سوز عشق صحبت میکنند ـ حرف‌هایی که اسناد آنهابشمع وپروانه البته مجازاست . درمثنوی‌همه‌چیز روح دارد‌ـ وحیات. جملهٔ ذرات‌عالم‌درنهان باتومیگویندروزان‌وشبان که‌سمیعند وبصیرندوخوشند واین احوال واین حرفها همه مجازی است وملاحظه‌کنید که‌این مجاز هاتاچه پایه بشعرروح داده است وچطورهمه‌چیز رازندگی بخشیده‌است وحیات . دردیوان پروین اعتصامی همه‌چیز ازسوزن رفوگر ونخ‌خیاط حرف میزنند تانخود وماش آنهم بـایك روح‌زنانه وبایك فکر مناسب

کدبانویی . تمام این حرفها، این نصیحت‌ها وحتی عرفان بافی‌های لطیف زنانه که‌درزبان‌وحرکات مرغ وماهی وموروگل وشبنم جلوه داردمجاز است، مجاز. همچنین درانشاء ـ واقسام آن نیز ـ مجازراه دارد چنان‌که شاعربسا که‌درشعرخویش کاری یامطلبی‌راطلب‌میکند، نهی‌میکند، یاسؤال میکند .امااز کسی یاچیزی که آن‌امر، آن‌نهی، یاآن‌سؤال، درعالم‌حقیقت باوارتباطی ندارد. فی‌المثل ازدیوار خرابه‌میپرسدمعشوق کجااست؟... از بادصبا میخواهدکه برای اوپیام‌ببرد؟.. اشك وناله‌خودرا نهی میکند ازاینکه سرّش‌رافاش کنند . دیوانهای‌شعراپراست ازاین‌معانی‌انشائی که استعمالشان حقیقت نیست مجازاست‌اما همین‌مجازهااست که بااین‌اشعار روح میدهد . همه کائنات را از شور وهیجان انسانی لبریز می کند ، شعرراسرشارمی‌داردازمواد‌خیال‌انگیز. آنچه‌قصیدهٔ دماوندیه بهاررا که‌از قویترین‌قصایداوست لبریز کرده‌است ازشور وهیجان همین مجازهاست وشاعر به‌کمك همین گونه مجازهاست که‌از کوه‌سرسپید پیرزالی‌میسازد جهاندیده و خشمگین ومیخواهدکه صبرو حوصله راکنار بگذارد،همه چیزرا بهم‌بریزد، همه‌کس راکیفردهد ومثل یك‌انسان ـ یادست کم‌یك غول خشمگین ـ بخشم وخروش درآید. باری مجاز که‌انواع گونه‌گون آن درحصر ارباب بیان نمیگنجد درشعر اهمیت بسیار دارد وازاسباب عمده است دررونق وجلوهٔ‌آن. مع‌هذا درتمام انواع‌مجاز قرینه‌یی‌هست لفظی یامعنوی که‌نشان میدهد گوینده درآن‌ها نظربمعنی حقیقی ندارد‌و ممکن نیست که مراد وی‌واقعاً حقیقت‌آنها باشد. امایك نوع دیگرهست ازکلام که‌گوینده درطی آن سخن‌را ـ ازلفظ، اسناد ، یاانشاء ـ درمعنی حقیقت بکار نبرده است و نظر بمجاز داشته است لیکن مانعی ندارد

که‌معنی حقیقت هم‌از آن کلام استنباط شود . این هم‌البته نوعی مجاز است‌اما‌باانواع‌دیگر آن‌تفاوت‌دارد مخصوصاً ازاین جهت که‌ایهام دارد ودوپهلوست. این طرزبیان راکنایه میگویند ودرزبان عامه تداول بسیار دارد مخصوصاً در بین کسانیکه ازگفتن حرف صریح ،بجهاتی‌ملاحظه دارند واجتناب‌وقتی میگویند فلانی کلاهش پشم ندارد لازمش اینست که‌پشم کلاهش راربوده باشند - پس باید آدمی باشد زبون‌وبی‌دست وپاوهمچنین کسی که دنبال‌نخود سیاه میرود -چیزی که‌این اندازه‌تنگیاب است- البته بـزودی پیدا نمیکند ولازم معنی‌این است او را فرستاده‌اند به‌جستجوی‌امرممتنع. وقتی‌درجمله‌دعایی برسبیل تعارف‌بکسی‌میگویند سایهٔ شمامستدام باد بیشتر نظر بلازم‌سایه است یعنی وجود و وقتی گفته میشودگرد کفشی‌برما بیفشان‌لازم‌آن معنی‌مراداست یعنی بکسی‌سرزدن‌و تفقدکردن ازو . کنایه‌هم‌درواقع‌نوعی‌مجازست الااینکه ایهام‌دارد واین ایهام آن راوسیله‌یی کرده است برای بیان آنگونه سخنان که بی پرده گفتنشان دشواری دارد یا خطر عبث نیست که ابوالعلاء معرّی وقتی می‌ترسد ظاهر لفظش مایهٔ دردسر شود خودرا پشت سپر مجاز پنهان می‌کندو آشکارامی‌گوید درلفظ‌من‌سخت نگیر‌من‌هم مثل‌دیگران‌بمجاز حرف‌می‌زنم[۱۵]- یعنی‌کنایه . در بعضی موارد استعمال کنایه از باب ظرافت است درفکر یابیان وگویی بکلام‌عادی رنگی ازشعر میدهد و تیزهوشی و ظرافت طرف را بچالش میخواند . باری کنایه - در غزل درتقاضا، درانقیاد، ودرهجو- خدمت بسیارشاعران میکندو بساکه‌آنها راازارتکاب‌خطرها-آنجاکه‌گفتن حقیقت سخت‌است- می‌رهاند بعلاوه چاشنی ملاحت و لطف خاصی هم بکلام می‌بخشد . این البته مربوط

بموردیست که کنایه در میان کلام صریح آمده باشد و آنرا سایه‌روشنی داده باشد ازابهام · اماموارد‌ی هم‌هست . که گوینده تمام کلام خود ـ مثلا یك‌قطعه شعریایك منظومه و کتاب ـ را بشکل کنایه بیان‌میکند یعنی بشکلی که‌ظاهر معنی مفهوم وقابل قبول است اماگوینده نظرش بمعنی دیگری بوده‌است ـ لازم‌معنی‌ظاهر. داستان‌های کلیله ودمنه ـفی‌المثل قصه شیروگاو ـ کنایه‌یی‌است‌تمثیلی ازتوطئه‌های رایج درحضرت . این نوع سخن‌درکلام‌اهل‌ادیان‌وعرفاازخیلی قدیم وجود داشته‌است. ویك نمونهٔ آن‌درشعر، قصیدهٔ عینیه‌ابن‌سینا است راجع به«ورقاء» که‌کنایه است‌از روح انسانی وتمام قصیده عبارتست از احوال روح مطابق اعتقاد شیخ امابزبان کنایه[۱۶] رسالة‌الطیر او ورساله سلامان‌وابسال هم‌بهمین اسلوب مبتنی‌است[۱۷] وبسیاری قصه‌های مثنوی هم‌معنی کنائی دارد ـ یعنی‌مراد گوینده ظاهر حکایت نیست لازم آنست بنحویکه یك عارف راز آشنا آنرا ازورای ظاهر الفاظ درك میکندوچون غالباً این جنبه کلام‌روشن نیست خـود شاعر میپردازد به تبین این کنایات ـاین کنـایـات لطیف مستتر .

تمایل‌بتاویل‌ورواج آن‌درنزد باطنیه وصوفیه‌هم‌بهانه‌یی‌شده‌است‌برای آنکه جهت بسیاری ازقصه‌ها یادعاوی‌مشایخ ـ خاصه آنچه ظاهر آنها قابل‌قبول‌نیست ـ معنی کنائی قائل شوند باارادهٔ لازم معنی ظاهر آنها . بعضی سرایندگان قصه‌های بزمی نیز گه گاه سعی کرده‌اند قصه خود رامتضمن کنایه جلوه‌دهندومعنی‌رمزی. حتی‌فردوسی‌هم‌قصه‌های‌شاهنامه را ـدر آنجا که باخردساز گار نمی‌نمایدظاهر اً مبتنی‌می‌دانسته‌است بر رمزو معنی ـیعنی کنایه[۱۸] کثرت کنایه ورمزدر آثاریك دوره غالباً نمودارغلبه حس ترس‌است در آندوره براحوال عامه یادریك طبقه‌ازجامعه. چنانکه

کنایه‌در آثار ادبی یهود دردوره بابلی‌ها ورومی‌ها وهمچنین در آثار رومی و یونانی‌اوایل‌عهدمسیحیت فراوان‌است وحاکی‌است ازوضع‌خاصی که‌این دواقلیت دینی داشته‌اند در بحبوحهٔ شرك بابلی‌ها و رومیها . فلاسفه و صوفیه اسلام در ادوار غلبهٔ فقها و متشرعه از رمزو کنایه بسیار استفاده کرده‌اند وبعضی آثار آنها ازکثرت رموز وکنایات نزدیك به معمابنظر می‌آید وفهم آنها جزبمدد تأویل ممکن نیست .

۶

معانی و اقتضای حال

کلام‌خواه موزون باشدوخواه غیرموزون وقتی‌میخواهددراذهان وعقول تصرف کند اول‌شرطش آنست که بقول سکاکی مطابق باشد با مقتضای‌حال. یعنی باید با آنچه اوضاع واحوال ایجاب میکند مطابقت داشته باشد واین است آنچه ادبا بلاغت‌خوانده‌اند[۱] . البته در این باب هم‌شرط اصلی آنست که‌گوینده بقصدو عمداقتضای حال‌را رعایت‌کرده باشدوگرنه سخنی که بااقتضای حال‌سازگار بیفتد اماگوینده‌اش توجهی باین‌رعایت نکرده باشد نه‌چنین تأثیری دارد نه‌واقعاً به بلاغت موصوف میشود . چنانکه جایی کلام اقتضای تأکیددارد یا اطناب‌وگوینده‌درواقع هیچ توجه باین امر ندارد با اینهمه‌کلامش موافق با این مقتضای حال میافتد ــ از روی تصادف . این را البته نمیتوان‌بلاغت خواند .

این‌مطابقت بامقتضای‌حال‌که درتعریف بلاغت‌گفته‌اند درواقع مستلزم‌مطابقت تام‌نیست‌فی‌الجمله مطابقتی‌در آن‌کافی‌است . اصل‌فکرهم نزد معتزله و مخصوصاً جاحظ سابقه دارد و بی‌شك يك ركن عمده

است در بلاغت عربی[۲]. اما هرچند نظیر این فکر را در کتاب خطابه ارسطو وحتی در کلام افلاطون نیز می‌توان یافت بعیدست معتزله آنرا از یونانیها گرفته باشند. در هر حال اهمیت آن در بلاغت اسلامی درخور انکار نیست و درواقع نیز بی‌رعایت آن کدام گوینده هست که بتواند چنانکه باید درنفوس شنوندگان خویش تأثیر کند و تصرف ؟...

وقتی کلام گوینده مناسب باشد با مقتضای حال در اذهان وعقول تصرف میکندو برعواطف و خیالات شنوندگان غلبه می‌یابد وچنین کلام را به‌بلاغت موصوف میدارند که آنچه سحر بیان[۳] خوانده میشود حاصل آنست یعنی تأثیر در نفوس. باری این مقتضای حال در واقع برای گوینده اهمیت بسیار دارد چون بدون درك ورعایت آن توفیق گوینده ـ شاعر یا نویسنده ـ بسیار مشکوك است. همین مقتضای حال است که یك سبك رامقبول میکندویك شیوهٔ دیگررا منسوخ. ازآنکه شعرچون مخاطبش تنها فرد خاص ـ معشوق یا ممدوح ـ نیست وبا جامعهٔ اهل ادب سروکار دارد آشنایی باحوال نفسانی جامعه ـ روانشناسی اجتماعی ـ هم برای شاعر ضرورت دارد وشرط است در درك وفهم مقتضای حال. درمورد گفت وشنود بین‌الاثنین گوینده اگر مطمئن باشد مخاطب از موضوع حکم و خبر اطلاع دارد یا آنکه طبعش ملول است وبی حوصله با او سخن بایجاز میگوید وکوتاه؛ و اگر حس کند که علاقه داردبه وقت گذرانی یامیلش بدانستن تفصیلات جزئی است بنا رابراطناب میگذاردوپرچانگی. برای شاعر ونویسنده هم آشنایی با احوال مخاطب لازم است تارعایت مقتضای حال ممکن باشد. درگاه یك حاکم مستبد ولایتی که غرق است

درعیاشی و بیکارگی - بیك شاعر قصه پرداز که غالباً ندیم و گاه دلقك هم هست - ممکن است اجازه دهد ساعت‌ها درحضرت بایستد و تملق‌ها بگوید ومبالغه‌ها. همچنین اوقات بیکاری و آسایش یك سلطان غازی هم اگر در مستی یاشکار نگذرد میتواند قصاید طولانی اما دلنواز یکشاعر گزافه‌گوی راتحمل کند. امانه درمیدان جنگ برای یك ممدوح وگرچند خود بشعر هم علاقه‌یی داشته باشد مجال شعرگوش دادن هست - شاید باستثنای رباعی یاقطعه که در این موارد ضروری متد اول بوده است - و نه یك ممدوح سلحشور متحرك که دائم گرفتار مسائل مختلف ازارسال سفرا وپذیرفتن رسولان و گسیل کردن مأموران است فرصتی دارد برای توجه به‌صنعت ظریف تملق فروشان. البته مواردی هست که قصیده سرایان بمنزلهٔ بلندگوهای حکومت تلقی میشوند اما در اینصورت هم ممدوح نه باصل شعر توجه دارد نه بلطف و بلاغت آن.

تحت تأثیر اسباب و جهات گونه‌گون دوره‌هایی پیش میآید که قصیده - قصاید ستایشگران - از رواج میافتد وشاعر حس تملق طلبی ممدوح ملول طبع تنگ حوصله را فقط در مقطع غزل نوازش میدهدو بدینگونه رعایت مقتضای حال قصیده سرایی را لااقل در موقع وحال معلوم معین بنفع غزل منسوخ میکند یاکنارمیزند چنانکه بی‌حوصلگی و شتابزدگی رایج دردورهٔ ما یك حال عمومی است که مقتضای آن غالباً اجتناب است ازلفاظی واطناب وهمین نکته است سرّگرایش ادب امروز بسادگی وحتی گاه باابهام. همین مقتضای حال است که گاه سبك متکلف و مصنوع رادر شعر رایج میکندوگاه سبك سادهٔ طبیعی را. بدون شك در تحلیل و مطالعهٔ سبك‌ها توجه بارتباط آنها با مقتضای حال ضرورت دارد

-ضرورت تمام. درهرحال کلام گوینده هم جزئیاتش وهم کُلش درصورتی میتواند مقبول باشد که تابعی بشود ازمقتضای حال درست است که این مقتضای حال خود تابعی است ازاحوال و دراشخاص وطبقات وحتی اوقات تفاوت میکند اما قبول عام که حافظ آنرا «قبول خاطر» میخواند و سخن خود رابدان ممتاز میشناسد، امری است مبتنی بر قضاوت عامه- قضاوت اکثریت دوستداران ادب[۴]. ازاینروست که شاعران لااقل ازوقتیکه خریدارشعر آنها دیگر حکام و امرا نیستند باین قضاوت عامه اهمیت بسیار میدهند و آنرا داور نهایی میخوانند . بقول سروانتس نویسندهٔ اسپانیائی ، داور کهنسال[۵] . چون شاعر سروکارش بااین داور است مقتضای حال این داور را باید درنظر بگیرد چنانکه خطباء یونان وروم در بلاغت خویش اقتضای احوال عامه رأی دهندگان را در مجالس ومحاکم رعایت میکرده‌اند .

درست است که قواعدراجع باقتضای حال بنحویکه در کتب بلاغت قدما هست امروز محتاج است به تجدید نظر لیکن آنچه در آن هنوز هیچ شك نیست لزوم رعایت مجموع این مقتضیات است ازآنکه بیرعایت آنها تصرف درنفوس واذهان ممکن نیست و بدینگونه شعرو ادب بدون رعایت این نکات نمیتوانند به هدف اصلی خویش که عبارت است ازتصرف درعواطف وعقول نائل آیند . کلام گوینده چنانکه علماء بلاغت گفته‌اند از دوحال خارج نیست خبر یا انشاء ودرجزئیات این هر دو نیز رعایت مقتضای حال اهمیت دارد وضرورت . چنانکه در مورد فصل و وصل اجزاء کلام نیز لازم است به اقتضای حال توجه شود. جایی که مقام وصل است جمله‌ها پیوسته باشد و آنجاکه مقام فصل از یکدیگر جدا بشود ، یا وقتی حاجت بحرف عطف نیست - بسبب کمال اتصال جمله‌ها -از

آوردن عطف صرف نظر شود همچنین وقتی کمال انقطاع جمله‌ها مقتضی است مجالی باقی نمی‌ماند برای عطف آنها و تمام این امور البته محتاج است بتأمل در مقتضای حال .

نیز از اقسام کلام در انشاء هم خواه امر باشد یا نهی و خواه ندا باشد یا استفهام ، تمنی باشد یا ترجی ، البته رعایت مقتضای حال برای گوینده لازم است و برعایت این مقتضیات است که انواع طلب پیش میآید با الفاظ و عبارات عادی . چنانکه اسناد خبری هم هر یك از ارکانش - مسندالیه و مسند - باقتضای حال حکمشان فرق میکند . موردیکه صحبت از حصر است و قصر کردن امری بامر دیگر توجه باحوال مخاطب اهمیت تمام دارد مثلا برحسب اینکه مخاطب درباره یك موصوف وصفات او چگونه میاندیشد گوینده صفتی راکه بآن موصوف حصر میکند به افرادمی آورد یا به تعیین. دربارهٔ احوال دیگر مسند ومسندالیه نیز این ملاحظات هست و رعایتشان ضرورت دارد .

جایی هست که گوینده یاشنونده میلش یا توجهش بمسندالیه بیشتر معطوف است تا بمسند . جای دیگر ممکن است توجه بمسند بیشتر باشد و مقتضای حال تقدیم یا تکرار آن را ایجاب میکند . داستان شاعرانه یی هست راجع به فرهاد کوهکن که گوینده از او وضع بیستون را پرسید وی که تمام و جودش در اندیشهٔ شیرین غرق بود بی توجه شروع کرد بذکر و تکرار نام او : تا اینجا شیرین با اسب آمد ، شیرین اینجا اسبش ازراه ماند، آنجا شیرین از اسب بزیر آمد، در اینجا شیرین رامن بدوش گرفتم با اسبش . . بله با اطناب و تفصیل تمام از شیرین صحبت کرد با چنان ذوقی که از تکرار نام او - باآنکه تکرار بهرحال ملال انگیز

است ـ گویی احساس لذت میکرد نه ملالت[۶]. از آنکه یاد محبوب بود وهیچ چیز در آنحال از تکرار نام او پسندیده‌تر نمینمود. همچنین‌مواردی هست که مقتضای‌حال اطناب راایجاب میکند و پرگوئی را. از آنجمله است فی‌المثل حال موسی آنجاکه یك صدای غیبی ـ خطاب الهی ـ از وی‌میپرسدان چیست دردست‌توای موسی؟ و پیغمبر اسرائیل ـ بدانگونه که در قرآن کریم داستانش آمده است ـ با اینکه در واقع میداند در آنحضرت ادب در خموشی است و کم سخنی در پاسخ اکتفا نمیکند باینکه بگوید عصایم است میگوید عصایم است بآن تکیه میکنم با آن گوسفندهایم را میرانم وبهره‌های دیگر هم از آن دارم[۷]. بله چون در مقام‌تکلیم است ـ که‌لذتی از آن بالاتر برای وی نیست ـ دلش میخواهد بهر بهانه سخن را دراز کند و ایـن است رعایت مقتضای حال کـه معرّف بلاغت‌قرآن است ـ قرآن که نزد مسلمین آیت بلاغت است و سرمشق آن[۸].

جزئیات احوال کلام در رعایت مقتضای حال را علمای معانی بررسی کرده‌اند وبیشتر آن‌مبتنی‌است بربلاغت قرآن. در واقع مسلمین با وجود ذکری که گاه‌گاه از بلاغت فارسی و یونانی و رومی و هندی کرده‌اند[۹] از بلاغت‌اقوام دیگر چندان اطلاع نداشته‌اند. نمود اروافعی بلاغت‌هم در نزدآنها قرآن‌بوده است که‌آنرا معجزهٔ پیغمبر میشمرده‌اند چون آوردن آن از جانب رسول همـراه بوده است با چالش طلبی ـ یعنی تحدی که شرط اعجازست نزدمتکلمین. دراینکه اعراب ازآوردن نظیر آن‌درمانده‌اندجای تردیدنیست وحکایاتیکه راجع به اقدام‌بمعارضه بلغاهست ـ و همچنین نمونه‌هایی چند که از این معارضات باقی مانده

است - حاکی از هیچگونه توفیقی نیست[۱۰]. البته اهل کتاب ومشرکین قرآن را چندان بچشم تعظیم نمیدیدند و مثلا مجوس درشکندگمانیك وچارمطالب آنرا متناقض میبافتند ویهود و نصاری در کتب واحتجاجات خویش همین ادعا راداشتند. همچنین بعضی زنادقه - مثل ابن الراوندی در آن طعن میکردند بعلاوه ازمتأخرین هم معاندان حتی لطف بیان وبلاغت آنرا انکار کرده‌اند ازجمله دوزی* عربی دان معروف هلندی آنرا کتابی خوانده است ملال انگیز وفاقد ذوق و اصالت [۱۱]. نظیر این قضاوتها ازقدیم بوسیله مخالفان قرآن مکرر اظهار شده است درصورتیکه مسلمین - عرب و غیر عرب - حتی باوجود توجه باینکه اسلوب و شیوهٔ بیان سوره‌های مکی و مدنی از یك گونه نیست قدرت بلاغت و فصاحت قرآن را امری دانسته‌اند تردید ناپذیر. البته قوت تأثیر و تصرف آن دراذهان هم - که حتی سخت‌ترین دلها را نیزبحرکت میآورده است[۱۲] - نشانه‌یی است عمده براوج بلاغت آن.

چون قرآن معجزهٔ رسول تلقی شده است بحث در گرفته است در باب وجه اعجاز آن. البته این اعجازنه در لفظ مجرد بوده است - که بلغای عرب هم از همان الفاظ در عبارات میآورده‌اند - نه در معنی مجرد - که فقط از آنجمله اخبار از مغیبات ممکن است در اختیار بلغای عرب نباشد درحالیکه تحدی قرآن اختصاص بآنگونه سوره‌ها و آیه‌ها ندارد و مشتمل است بر تمام آیات. در اینصورت وجه اعجاز بطوریکه امام فخر رازی میگوید[۱۳] در مناسبت بین لفظ و معنی است یعنی در فصاحت قرآن وبلاغت آن البته بعضی متکلمان هم وجه اعجاز

---

* - Dozy.

رامبتنی دانسته‌اند بر صرفه ـ صرف الهم. یعنی که خداوند همت‌ها را
از اقدام بمعارضه‌با آن منصرف داشته است ودرین‌مسائل سخن‌بسیارست
که مجال دیگرمیخواهد[۱۴] اما بهر حال نزد مسلمین قرآن معجزه است
در بیان ـ : بلاغت و فصاحت . کتابهایـی چون دلائل الاعجازهم که
اساس علوم بلاغت بشمار میآید در اثبات این اعجازست ووجوه آن .

در حقیقت آنچه نزد مسلمین بعنوان‌علوم بلاغت خوانده‌میشود ـ
معانی ، بیان ، و بدیع ـ با آنکه بعدها تدریجاً از ریطوریقای یونانی
هم بیش‌وکم متأثرشده است بیش‌از هرچیز مبتنی بوده است براسالیب
قرآن چنانکه دربارهٔ نعوت کلام واوصاف بلاغت و فصاحت همواره
عالی‌ترین شواهد از قرآن عرضه میشود واین نکته نشان میدهد که‌تأثیر
قرآن درتکوین‌ودرتحول‌نقدادبی‌مسلمین بسیار بوده است وهمچنین در
پیدایش محاسن وبدایع ادبی‌ـ حتی درشعر[۱۵] . البته تأثیر ونفوذ کتابی
چنین ـ که کلام‌الله وکتاب مبین عزیز مجید خوانده میشود ـ در بلاغت
ونقدمنحصر نمیماند ووقتی پایهٔ‌اساسی‌معرفت وتربیت‌مسلمین قرآن‌است
تأثیر آن دراذهان‌شعرا واهل‌ادب‌اجتناب‌ناپذیرست‌وقطعی. عبث‌نیست که
شعرای‌فارسی زبان از همان آغاز پیدایش شعر فارسی تحت تأثیر آن
بوده‌اند‌ـ نه فقط‌ازمعانی‌وقصص آن تلمیحات اخذکرده‌اندبلکه استعارات
و مجازات اهم بکار برده‌اند و حتی گه‌گاه بعضی اجزاء آیات‌رابشکل
حل یا تضمین‌یاترجمه در تلواشعارخویش‌آورده‌اند. یك مطالعه اجمالی
در دواوین شعرا شواهد کافی برای این دعوی عرضه میکند[۱۶] با اینهمه
دربارهٔ بسیاری ازشعراجداگانه مطالعاتی شده است راجع به تأثیرقرآن

در آثار آنها . بعلاوه شیوه‌های مخصوص بلاغت قرآنی و نحوهٔ فصل و وصل مطالب بدانگونه‌که در قرآن هست در کلام بعضی گویندگان ـ مثلاً فردوسی ـ انعکاس و تجلی خاص یافته‌است[۱۷] که‌حاکی‌است‌از‌اهمیت قرآن در بلاغت اسلامی و تأثیر آن در ادب وشعر ـ عربی وفارسی .

۷

صنعت و بدیع

تأثیر در نفوس که هدف نهائی شعرو هر کلام غیر عادی است گاه از طریق خیال انگیزی حاصل میشود و گاه از راه تحریك عواطف. بعضی اوقات هم ـ والبته بندرت ـ شعر ممکن است ازطریق تعلیم وارشاد، نفوس را منقلب کند. البته غیرازوزن و قافیه که تأثیرشان درخیال انسان از جهت لفظ است وموسیقی آن، انواع مجازو استعاره هم در نفوس تأثیری متفاوت دارند وهمچنین هرنوع تعبیر که باخوش آهنگی وشیرینی مناسب باشدبا مقتضای حال تأثیر وتصرف شعر را در نفوس می افزاید. عامل دیگری هم هست که ـ اگر در آن افراط نشود ـ ممکن است باین تأثیر کمك بسیار کند: بدیع و آرایشهای آن. در بیشتر آثار هنری این ذوق آرایشگری اهمیت دارد واین محاسن بدیعی را درشعر ـ و کلام غیر عادی ـ میتوان تا حدی قیاس کرد باپرداخت وجلایی که در تصویر، درمجسمه سازی ودرمعماری ساختمان رایج هست وبی آن آثار این هنرهاطراوت ورونقی را که از آن بدرخشندگی تعبیر میکنند ندارد. درشعر هم فی المثل مضمون یك

ترانهٔ روستائی که باخیال انگیزی ساده است اگـر بایك‌جلای معتدل از صنعت ـ البته نه باندازه‌یی که آنرا از اعتدال خارج کند ـ همراه شود لطف و طراوتی پیدامیکند که چاشنی آن در کلام گویندگان بزرگ‌است چون حافظ خیام وسعدی . با اینهمه افراط درین آرایشهای صنعتی نـه مطلوب است و نـه مقبول . چون صنایع بدیعی مثل ادویهٔ طعام است اگرباندازه باشد غذا راخوش مزه میکند و اگرزیاده شود تندش میکند ونامطبوع . شعری که بیش ازاندازه از آرایش‌های صنعتی مشحونست درواقع نه سبك داردنه ازطبع واقعی‌گوینده‌حاکی است واگردراجزاء مواد آن هم هیچ مبالغه و دروغ نباشد باز در آگنده است از دروغ . ازآنکه نمیتوان درآن وجود شاعررایافت ـ بی پرده و بی نقاب . با اینهمه‌آرایش‌اگرازحدنگذرد تااندازه‌یی شعرراالطف وزیبایی می‌دهد . فایدهٔ دیگراین آرایش‌ها این‌است‌که‌کلام را بیش وکم غرابتی‌میبخشد وآنرا ازآنچه مبتذل است وبه قول‌ارسطو شایع ومتداول[1] دورمیدارد.

اما همانطور که در استعمال الفاظ سعی در غرابت جویی فقط تا حدی مقبول است که کلام را مشحون از الفاظ نا مأنوس وحشی و مهجورنکند در آرایشهای بدیعی هم تازگی جویی تا جایی مطلوبست که‌سخن را تبدیل به نوعی جـدول معما و شعبده بـازی لفظی ننماید که در آن حال دیگرروح شعرندارد و جزتصنع و خود نمایی در آن هیچ نیست . ازاینجاست که درشعرفارسی کلام‌کسانی مانند و طواط و صابـر و عبدالواسع و ذوالفقار شیروانـی را بدیع تباه‌کرده است در صورتیکه سخن فرخی ونظامی‌وخسرو وحافظ از بدیع معتدل جلوه و جلایی خاص یافته است .

این است لطیفه‌یی که شعرمطبوع را ازشعرمتکلف جدا میکند و تفاوت میگذارد بین شاعراستاد واقعی و آنکس که بقول حافظ‌صنعگتر است اما طبع روان ندارد . شعرمطبوع البته نشانش اینست کـه شعر کسی بنظر آیدکه هرگز تحت تاثیر گویندگان دیگردر نیامده باشد و گویی پیش ازاوهیچ شعر نگفته‌اند یا اوخبرندارد. حتی‌اگرگوینده هم تهذیب ذوقی وادبی دارد میتواند نشان آنرا درشعرخویش مخفی‌دارد تاگمان‌افتدکه ازمیراث وسنت تأثیری نیافته است. بدینگونه شعرمطبوع جزآنچه واقعا طبیعی‌است ـ وبیان حال وجوش شاعران‌گمنام روستاها و بیابانها ـ هم مصنوع است الاآنکه قدرت صنعت‌آنرا بجایی‌رسانیده است‌که درآن هیچ‌نشان‌صنعت دیده نمیشود و همین نوع کلام‌است‌که آنراقدمای ماسهل‌ممتنع خوانده‌اند . صنعت شاعر دراین مواردآنست که صنعت‌خودرا از انظارمخفی بدارد و اینجاست‌که کلام‌اوید* گویندهٔ رومی صادق در میآیدکه میگوید هنرعبارتست از پنهان داشتن هنر[۲] . عبدالقاهر جرجانی بدرستی و تـأکید میگوید[۳] نه تجنیس مقبول است نه سجع نیکوست مگرآنکه آنرا معنی طلب‌کرده باشد چنانکه گویی شاعراز آوردنشان‌گزیری نداشته وچیزدیگری هم بجای آنها نمیتوانسته است بیاورد .

اثرخوب‌ماراچنان ببال‌خیال‌صعودمیدهدکه دررؤیای‌دلپذیرخویش فرش سحرآمیزی راکه برآن نشسته‌ایم فراموش میکنیم . درهرصورت صنعت بزرگ شاعرآنست‌که شعرخود را مطبوع نشان دهد و خالی از ازشائبه تصنع و تکلف. با اینهمه صنعت‌هم جایی‌که جلوه‌دارد شعررا

* — Ovide

ممکن است روح دهد و رونق . البته این صنعت ها که آرایش کلام است فایده شان در درجهٔ اول عبارتست از نوازش خاطر خواننده جهت تصرف در آن . درواقع غرابت و تازگی که درین صنعت ها هست حس اعجاب و تحسین‌را دراذهان برمیانگیزد و تصرف و تدبیر درعواطف و قلوب راآسان تر میکند واز این روست که بلغا ببدیع اهمیت داده‌اند وحتی بعضی‌مثل امام باقلانـی قسمتی ازوجوه اعجاز قرآن رابه بدیع آن منسوب‌داشته‌اند۔ هرچند بدیع‌راجهت توجیه اعجاز کافی‌ندانسته‌اند. باری‌آنچه بدیع خوانده میشود - یعنی آرایش های تازه که در کلام هست - بعضی لفظی است و بعضی معنوی . آنجا که صنعت با لفظ سروکار دارد واگر لفظ را تبدیل‌بلفظ دیگر کنند صنعت هم ازبین میرود صنعت لفظی است . البته حتی در آن صنایع هم که راجع است بلفظ اهمیت معنی را نادیده نمیتوان گرفت . برای شاهد میتوان از تجنیس یاد کرد کـه بقول شمس قیس عبارتست از الفاظ بیکدیگر مانـنـد استعمال کردن . این‌تجنیس یك صنعت لفظی‌است که خوب وبد دارد یك‌جا تجنیسی خوب افتاده است وجای دیگربد وناپسند. ازاینجا شاید استنباط توان‌کرد که آنچه درین صعنت موجب زیبایی و برتری است چیزیست که جزبیاری معنی اتمام نمیپذیرد. چون اگر این زیباییها تنها به لفظ میبود میبایست تجنیس در همه جا خوب باشد و تجنیس زشت هیچ جا بوجود نیاید . با این بیان باید ازعبدالقاهر جرجانی پذیرفت که صنایع لفظی هم در واقع وجودشان وابسته است به معنی و آنچه‌در کلام اهمیت دارد معنی است نه لفظ . در واقع هیچ صعنت لفظی کلام را لطف و طراوت نمی‌بخشد مگر آنکه آمدنش از اقتضای معنی باشد

یعنی گوینده بعمد معنی را بجایی نکشاند که آنجا بسجع برسد و تجنیس بلکه اگر کلام به‌سجع و تجنیس میرسد سیر معنی آنرا بآنجا کشانیده باشد[۴]. درحقیقت این صنعت ها وقتی تأثیرشان بیشتر خواهد بود که شنونده بدون توجه و بی‌آنکه منتظر برخورد بصنعت باشد درطی کلام شاعر باآن مواجه‌شود. درچنین حالی صنعت اویك هدیه بی‌انتظار است که البته تأثیرش بیشتریست وقویتر[۵].

بدینگونه اهمیت معنی درهیچ صنعت بدیعی قابل اغماض نیست با اینهمه این صنایع را بسبب غلبهٔ احوال و مناسبات ظاهری دودسته کرده اند - لفظی و معنوی. از انواع صنایع لفظی است آنچه موشح میخوانند که در یك قطعه شعر - یا نثر - الفاظی راکه در آغاز یا میانه یاپایان مصرع‌ها یاعبارتهاست اگر به‌دنبال‌هم گذارندشعری یاعبارتی درست میشود یا نام ممدوح یا معشوقی از آن حاصل می‌آید که البته بمجرد تبدیل یك لفظ تمام صنعت ضایع میشود و زایل. این صنعت درواقع یك تکلف بی‌حاصل بیش نیست اما در قدیم بسیار طالب داشته است وبسیار اوقات تلف کرده. حتی کسی کتابی نوشته است براساس این صنعت درسیرت پیغمبر و معصومین[۶] که ازجداول آن علم‌ها استخراج میشود بطریق توشیح. نظیر آن در اروپا هم وجود داشته حتی نزد قدمای یونان ورم و همچنین در قرون وسطی از آن صنعت که اکرستیك* میخوانده اند استفاده میکرده اند برای مقاصد دینی - اسخراج نام مسیح. همچنین است صنعت جناس یا تجنیس که بقول مؤلف المعجم دلیل فصاحت است اما بشرط آنکه نه زیاد باشد نه‌متراکم[۷].

* – Acrostic,

درنثر هم انواع تجنیس‌درکار بوده است و مخصوصاً در توقیعات . از آنگونه است توقیعی که بروابت چهارمقاله خواجه میمندی نوشت در باب عریضهٔ لمغانیان که میخواستند از پرداخت خراج طفره بزنند : الخراج خراج دوائه ادائه. یا جناسی که اسکافی بکار برده‌است بصورت رمزدرآنچه نوشت راجع به‌ماکان: واما ماکان‌فصار کاسمه[۸] . نیزازانواع آرایشهایِ لفظی است آنچه علماء بدیع رد صدر وردعجزخوانند: رد الصدر الی العجزورد العجزالی الصدر که کلمه اول بیت را در آخر آن هم بیارند و یا کلمه آخربیت قبل را در اول بیت بعد ذکر کنند . البته‌تبدیل هریك ازاین‌الفاظ صنعت را ناممکن میکند . دربن آرایش ها گاه افراط پیش می‌آید و صنعت موجبی میشود برای تبدیل شعر بـه یك سرگرمی‌لفظی یا چنانکه عبدالقاهر جرجانی‌میگوید بمثابه‌آن میشود که عروس‌زیبارا درآرایش‌چنان‌غرق کنند که‌ازگرانی وسنگینی پیرایه‌ها بجانش آسیب‌رسد[۹] .

باری هم از اینگونه است صنعت تصحیف و مقلوب ـ که اولی عبارتست از آوردن دو لفظ که از آنها یکی تصحیف دیگری باشد و دومی آنست که کلمات یا حتی مصرع ها چنان باشند که یکی را چون بازگونه خوانند دیگری از آن حاصل آید و همچنین است صنعت‌های مهمل دیگرمثل اشعاربی‌نقطه یا عاری ازالف یایك دوحرف معین دیگر وصنعت طرد العکس ـ که نام مناسب امثال آنها همان است که اروپائیها می‌گویند: بازی‌لفظی[۱۰] . درواقع بعضی‌ازاین بازیهای‌لفظی دراروپا هم متداول بوده است حتی‌نز د رومیها ویونانیها. ازآنجمله است صنعت

لیپوگرام* که عبارتست از التزام حذف یك حرف از حروف الفباء چنانکه پیندار* شاعر قدیم یونانی قصیده‌یی دارد عاری از حرف سیگما . در بین آثار لوپ‌دووگاهم* پنج داستان هست هریك خالی از یك حرف از حروف مصوته. وقتی هم نمایشنامه هایی مشتمل برین نوع صنعت درفرانسه بر-صحنه میآورده‌اند. همچنین است آناگرام* که تقریباً شباهت دارد به نوعی تصحیف مرکب و مضاعف. ادیبی انگلیسی که فهرستی از انواع اینگونه صنعت ها بدست داده است آنها را عبارت میداند از نوعی ظرافت و هوش دروغین[۱۱].

آرایشهای بدیعی تنها مربوط به لفظ نیست بعضی از آن ها نیز برمیگردد به معنی : صنایع معنوی . معنی شعر البته ممکن است منجر شود بتحریك عواطف یا تحریك خیال و گاه نیز راجع میشود به تعلیم و ارشاد . ازاینرو صنعت‌های معنوی نیز غالبا بیش‌وکم مشتمل بر یك یا تمام این اغراض خاص معنی هستند چنانکه فایدهٔ بعضی بیشتر عبارتست از تحریك عواطف . از آنجمله است صنعتی که تجاهل العارف میخوانند و درواقع مشتمل است برنوعی تشبیه. بعضی دیگر نظر به برانگیختن خیال دارند مثل مبالغه و اغراق که در حقیقت بکمك آن صنعت هاست که شاعر میتواند بقول چهار مقاله معانی بزرگ را خرد جلوه دهد و معانی خرد را بزرگ[۱۲].

عدهٔ دیگر از صنایع معنوی فایده شان ریاضت عقلی است یا ارشاد

---

* Lipogram. * Pindare
* Lope de Vega * Anagrâm

وافاده . از آنگونه است صنعت تلمیح که مشتمل است برذکر اخبار و ایام‌و صنعت ارسال‌المثل کـه عبارتست ازآوردن امثال سایر . همچنین است آن صنعت که مطابقه خوانده میشود یا طباق ـ یعنی آوردن امر متضاد و این صنعت که یونانیها بلفظی مرادف با تضاد* میخوانند نزد دیمتریوس* ناپسندتلقی شده‌است بسبب اشتمالش برتصنع[۱۳] . صنایع معنوی ولفظی اختصاص به‌فارسی وعربی ندارد. به تفاوت در زبان‌های دیگرهم رایج است ـ هم درشعرو هم درنثر . بعلاوه بسیاری از آنهـا هست که فایده‌شان منحصر بیك امر نیست فی‌المثل شاید هم محرك‌خیال باشند هم متضمن افادهٔ عقلی . باری این صنعت‌ها غالباً از عربی وارد ادب فارسی شده‌است ودرواقع گویندگان فارسی آنرا ازشعرعربی‌اخذ کرده‌اند و تقلید . در عربی هم بیشترشان از اوایل عباسیان معمول شد نزد شاعرانی‌چون بشار ومسلم‌بن ولید وعتابی واعراب آنها رابدیع خواندند ـ ظاهرا بسبب آنکه رواج آنها درشعرقدما سابقه نداشت و تازه بود . البته قسمتی از این آرایشها اختصاص بشاعران عهد عباسی نداشت چنانکه عبدالله بن معتز ـ شاعروخلیفه ـ برای آنها از قرآن و حدیث وشعرقدیم شواهد یافت . با اینحال حتی درهمان اوقات‌دعاوی شعوبیه وجود این‌صنایع را درادب عربی‌منسوب میداشت بتأثیرموالی: بشاروابی‌نواس ومسلم که اصلشان ایرانی بود وابوتمام که رومی پنداشته میشد و عتابی که هم با فرهنگ ایرانی پیوند داشت . ابن‌معتز نیز در تألیف‌کتاب بدیع نظرش بیشتر بـررد شعربیه بـود و دعاوی آنها[۱۴] آیـا میتوان احتمال داد که این‌صنعت‌ها از یونانی وارد زبان وفرهنگ‌مسلمین شده باشد ؟

---

*Antitheton یا Antithesis *Demetrius

بعضی از ادبا ، باین احتمال تمایل داشته اند[۱۵] البته عده‌یی از صنایع بدیع عرب را نزد یونانی های قدیم هم‌میتوان یافت با نام‌هایی مشابه که در کتب بلاغت قوم هست . از آنجمله است مطابقه که « آنتی‌تزیس » میخوانده‌اند واعتراض که « پرانتزیس » مینامیده‌اند والتفات که « اپوستروف » نام داشت و رجوع که « متانیا » خوانده میشد . اما نه این شباهت ها دلیل بر آشنایی مسلمین است با ادب یونانی نه قرابت نسب یونانی که برای ابوتمام ادعا کرده اند برای اثبات این دعوی کفایت میکند . ذکر مقداری از این صنایع در قرآن و درحدیث و در ادب جاهلی هم نشانی‌است ازسابقهٔ آنها نزد اعراب . نهایت آنکه اشتغال باین صنایع بعنوان یك نشانه ازظهور تمایلات اشرافی باحتمال قوی تاحدی حاکی است ازدورهٔ نفوذ موالی درادب و فرهنگ عربی واسلامی .

ظاهراً بهمین سبب هم هست که ابن معتزدر تالیف بدیع نسبت به نفوذ این موالی عکس‌العمل نشان میدهد و میکوشد این صنایع را عربی نشان دهد واسلامی . اما آنچه که وی بعنوان صنایع بدیعی در شعرقدیم وقرآن شواهد برایش بدست آورد و تعدادی از آنها راجمع کرد روی‌هم رفته هفده‌گونه بیش‌نبود در حالیکه تفنن شاعران وتفحص ادبا تدریجاً تعداد آنها را افزود . چنانکه عسکری درالصناعتین تعداد-شان را به سی وشش رسانید وابن رشیق قیروانی - در کتاب العمده - این تعداد را بازهم افزونی داد - تقریبا بدوچندان . ازسکاکی ببعدذوق بدیع جویی و بدیع سازی قدرت و غلبهٔ بیشتر یافت و ساختن قصاید متکلف عربی و فارسی مشحون بصنایع گونه‌گون رایج شد که غالبا در

✿ Anétihesis ✿Parenhesis ✿Apostrophe ✿Metanoia

مدح پیغمبر بود ومعروف به بدیعیات .

درایران نیزخیلی پیش ازعهد سکساکی بصنعت و بدیع اهتمام شد . درست است که تعدادی از کتب قدیم فارسی که راجع بوده است به عروض و قافیه وبدیع ازبین‌رفته است اما از آنچه باقی است برواج بدیع دربین قدما بخوبی میتوان پی‌برد . دیوانهای موجود قدماو کتب تذکره شواهد زیادی ازاشعارمصنوع قدمارا عرضه میدارد .

ترجمان البلاغة را دویانی هم که در قرن پنجم تألیف شد حاوی شواهدی بود از شعرای قدیمتر ـ قرن چهارم وسوم . حدائق السحر وطواط والمعجم شمس قیس‌هم، مثل لباب‌الالباب عوفی مشحون شده است ازشواهد صنعت‌های بدیعی . چنانکه دیوانهای کسانی چون‌رشید وطواط وعبدالواسع‌جبلی‌وادیب‌صابر درحقیقت‌تخته‌مشق‌هایی کهنه‌است برای امتحان آرایش‌های‌بدیع.همچنین‌است ذوالفقارشیروانی‌ودیگران. حتی بعضی گویندگان قرن نهم هجری هم صنایع بدیعی را میدانی میشناختند برای هنرنمایی خویش‌بطوریکه اشعار بسیاری ازآنهاچیزی نیست جز نمایشگاه صنایع متروك بدیعی . این صنایع بدیعی البته در شعرحکم آرایش دارد وزیور واگر بافراط وتکلف نکشد ممکن است مطلوب آیدبعلاوه توجه‌بصنعت و آرایش‌تاحدی هم‌جزو لوازم‌شعرست ازآنکه گرایش شعرمثل هرهنر دیگر بسوی زینت است و تجمل . در واقع‌همان‌غریزه‌یی که‌در انسان هنررا تبدیل‌میکند بنوعی امتیاز ـ امتیاز فردی واجتماعی ـ شعری راهم که‌درآن آرایشهای صنعتی باشد ازشعر عادی برتر جلوه‌می‌دهد. ازاینروست که‌مخصوصاًدربارهای سلاطین که‌غالباً نمایشگاه انواع تجمل بوده است ، قصاید مدحی روز بازار

داشته است خاصه قصایدی که‌مشتمل بوده‌است برطمطراق‌های لفظی و صنایع بدیعی. حتی‌غزلهایی هم‌که برای در بارها سروده میشده است مثل غالب غزلهای سلمان و حافظ اکثر صبغه صنعت دارند. این‌حس تجمل حتی شعر صوفیه راکه ظاهرش غالباً ساده است و بی‌تکلف‌لااقل ازلحاظ معنی به‌تکلف کشانیده‌است :تکلف درمعانی بلند زهد وتحقیق. چنانکه حرفهای سادهٔ صوفیه‌وعرفا تدریجاً دیگر برای خیلی‌ها دلکش وجالب نبوده است وچون طبایع آنها راارضاء نمیکرده است طالب حرفهای غیرعادی میشده‌اند.

عبث‌نیست که‌برمثنوی‌هم باوجود اشتمالش برمعانی‌بلند عرفانی طعّاده‌یی‌چند ـ چنانکه‌خود مولانامیگوید ـ ایرادمیگرفته‌اند: کاین‌سخن پست‌است‌یعنی‌مثنوی، قصه پیغمبر است و پیروی، نیست بحث‌وفحص اسرار بلند، که جهانند اولیازانسوسمند[۱۵].

باری گرایش‌شعر بتجمل‌ازاسباب‌عمده شده است‌دررواج‌صنایع بدیعی واین نکته ازموجبات اصلی بوده است در پیدایش‌اشعارمتکلف. از شعر متکلف آنچه تنها مجموعه‌یی است از صنایع بدیعی غالباً دیگر شعرنیست جدول سرگرمی است اماآنچه ازآنگونه نیست توفیق وقبول آن فقط‌موقوف است باینکه شاعر توانسته‌باشد رودّت وریاضت خود راکه در نظم آن بکار داشته است مخفی بدارد. درحقیقت وجود سنت‌های‌ادبی‌وحکومت‌ذوق‌های تهذیب یافته‌تدریجاً شاعران راواداشته است باصلاح وتهذیب شعر خویش ودر دنبال آن شعرا عادت کرده‌اند آنچه رادر جوش‌وغلبهٔ قریحه بخاطرشان میآید نپذیرند[۱۶] ویاباصلاح و تهذیب آن بپردازند و بدینگونه مثل بندگانی باشند برای‌شعرخویش:

ـعبیدالشعرـ و آنرا دائم اصلاح کنندو تهذیب. انوری که خود از اینگونه شاعرانست یك جا در قطعه‌یی ـ که شایستهٔ هوراس✲ یا بوالوست ـ بیان میکند که چگونه برای ساختن یك قصیده تحمل زحمت میکرده و بقول خود صدبار بعقده درمیشده است تا از عهدهٔ یك سخن بدر میآمده[۱۷]. بوالو✲ هم تاکید دارد که شاعر باید شعر خود را مکرر بخواند و اصلاح کند و تصریح میکند که خود او هرگاه چهار کلمه مینویسد سه‌تاش را حك میکند[۱۸] و بدینگونه شعر خوب در نظر کسانی که باصطلاح بندگان شعرند ـ عبیدالشعر ـ آنگونه شعریست که بسالی گفته آید و پرداخته باشد. چنین‌شعری همچون آب صافی است ، لطیف وزدوده اما تصفیه‌شده نه‌مثل آب چشمه که از درون سنگها میغلطد و باخاك و کف آمیخته میآید . شعریست که‌ازسرچشمهٔ الهام واز جوش و غلیان طبع گوینده دورافتاده است واز صافی اصلاح و تهذیب گذشته است . با اینهمه آب یك جویبار ملایم که آرام در میان چمن‌های پاك آفتاب خورده جریان دارد بمذاق بعضی خیلی‌مطبوع‌تر است‌از آب‌رودخانه‌یی کف‌آلود وطغیان کرده که باخشم وخروش ازمیان سنگها وصخره‌های وحشی عبور میکند و خنکی ولطافت کوهساران رابا خود دارد . این تفاوت درذوقهاست یادر ادراك‌ها ؟

✲— Horace ✲— Boileau

۸

درباب قافیه

در کلام موزون باید نخست بین شاعری وقافیه سنجی فرق گذاشت وبهرحال عشق به قافیه بندی را نباید باقریحهٔ شاعری اشتباه کرد [۱] کلام موزون اگردر نفوس بی‌تاثیر باشد نه‌وزنش آنرا میتواند به درجهٔ شعر برساند نه‌قیافه‌اش . بااینهمه احساس واندیشهٔ شاعر فلزی است که‌گویی در کورهٔ ابداع تفته شده است وفقط وزن وقافیه است که این آهن را میتواند آب بدهد وتبدیل کند به‌فولاد ـ باقدرت‌وجلای فولادین . بهرحال درادبیات بسیاری از اقوام عالم قافیه نیز مثل‌وزن اساس شعرست ـ یا یکی‌ازاساسهایش. حتی شعرچینی هم‌قافیه دارد درصورتیکه‌شعریونانی ـ چنانکه خواجه نصیرهم درمعیارالاشعار میگوید ـ بی‌قافیه بوده‌است.

در این‌باره که‌قافیه از کجا درقرون وسطی وارد دنیا عیسوی‌شد اختلاف است با آنکه بعضی اشعار مقفی در ادبیات لاتین قرن پنجم میلادی آمده بود احتمال هست که‌فقط تحت‌تاثیر فرهنك مسلمین بود که‌قافیه در دنیای عیسوی شایع گشت [۲]

درعربی وفارسی قافیه هم مثل وزن اساس شعر است و اهمیت آن اساسی . تعریف قافیه البته لازمه‌اش تعریف بیت است یعنی آنچه حداقل شعر محسوب است درعربی‌وفارسی. درواقع شعر فارسی‌هم‌قسمت عمدهٔ اوزانش رامدیون عربی است هم نظم وترتیب قافیه را . چون‌در ایران باستانی نه‌شعر عروضی وجود داشته است و نه‌حتی‌طبقه‌یی مستقل بنام‌شاعر. بله نمونه‌هایی دردست هست از نوع حراره یا تصنیف- مثل سرود اهل بخارا یاسرود کودکان بلخ وجز آنها[۳] - که قافیه هم در آنها هست‌اماهمه ازمقوله شعرعامیانه‌است آن‌هم‌ازقرن‌اول‌اسلامی. درقرنهای بعد چیزهایی بنام فهلویات ودوبیتی یادوبیت‌رایج بوده‌است‌که صورت های‌تکامل یافته‌شان‌عبارت‌شده‌است ازدوبیتیهای منسوب بنام باباطاهر و ظاهراً درهمان‌دوره‌هایی که گویند باباطاهر میزیسته است جمع آوری دوبیتی ورباعی‌درهمان‌حدود اورایج بوده‌است[۴] وشاید این بابارا بتوان بعنوان یك‌تن ازگویندگان بی‌نام سلسله فهلویات نام‌برد یعنی یك شاعر توده یاسرایندهٔ ترانه های فوکلوریك .بعدها فهلویات‌تحت تاثیر اشعار عروضی تحول یافت وازآنها ترانه‌های محلی پدید آمد و واسونك‌ها همچنین بعضی مثل‌های موزون محلی هست‌که شاید نمونه‌هایی باشداز شعرهای‌عامیانه قدیم. امااینکه شعروشاعری‌درایران قدیم هم-همانگونه که‌نزد اعراب‌ویونانیهابوده‌است-رواجی‌داشته‌است‌جدااز کاررامشگران بسیاربعید می‌نماید. بله، درعهدخسرواز باربد ونکیسا درافسانه‌هاذکری هست که لحن‌هایی داشته‌اند ظاهرا متضمن ستایش خسرو اما آنها را بنام‌خنیاگرمیشناخته‌اند نه‌سراینده- یعنی شاعر .وجودسخنان موزون‌در اوستا وبعضی قطعات پهلوی - ازجمله یادگار زریران‌و آثارمانویان-هم اگرحاکی باشد ازشعر نشان ازسرودهای دینی میدهد نه سرودهایی که

ساخته باشند برای بیان عواطف انسانی ـ شعر بمعنی امروز . بهرحال قطع نظراز سرودهای‌دینی شعری‌اگروجود داشته‌است از آنِ خنیاگران بوده است نه از آنِ طبقه‌یی بنام شاعر . بعضی سنت های ادبی هست حاکی از آنکه بهرام گور ـ پادشاه ساسانی ـ شعر میگفته است .این روایت ظاهراً در تواریخ رسمی نبوده است و بنظر میآید که آنرا عمداً از تواریخ رسمی حذف کرده باشند برای تنزیه مقام پادشاه :تنزیه ازشاعری که‌کاری اهریمنی و در خور خنیاگران وفرودستان بوده‌است. نمونه‌یی‌ازشعراوهم‌نقل کرده‌اند که‌صورت قدیمترش‌شباهت‌داردبه‌بعضی ترانه‌های‌قدیم‌فارسی[۵] ، وبعضی‌خواسته‌اند اورا قدیمترین شاعر فارسی زبان بدانند . درواقع بسبب نهایت اتصالی‌که شعر از جهت معنی بـا مبالغه یعنی دروغ پیدا میکرده و هم بسبب رابطه‌ایکه از لحاظ وزن با موسیقی و کارخنیاگران داشته‌است ایرانیها مخصوصاً طبقات عالی‌نسبت بآن اقبالی نداشته‌اند وظاهراً بهمین سبب‌بوده است‌که بر طبق یك‌مأخذ مفقود ـ‌که صاحب المعجم از آن نقل میکند ـ یك موبدآنزمان نامش آذربادبن‌زراتشتان بهرام‌راازشاعری منع‌کرده است وآنرا مناسب‌شان پادشاه ندانسته[۶] . این طرزفکر خیلی شباهت دارد باطرزفکر طبقه‌عالی در رم‌قدیم که شاعر را طفیلی میخوانده‌اند و شاعری را کاری تلقی میکرده‌اند مرادف بیکارگی[۷] . سرّ آنکه از ایران قبل از اسلام شعری نمانده است باید همین باشد حتی برحسب روایات عرب اعشی هم که بدرگاه‌خسرورفته‌است‌کاراو ـ که‌شاعری‌بوده‌است ـ نزد شاهنشاه باغرابت تلقی شده و خودش تقریباً با تحقیر وبی اعتنایی . نظر انتقادیی هم‌که خسرو در باب یك بیت شعر اواظهارکرده است حاکیست از ناآشنایی

✡ Grassatore

ذهن اوبامعانی شعری[۸] . باری اینکه در تاریخ ساسانیان که آنهمه اطلاعات‌مبسوط راجع بآن دوره ازمآخذ عربی وسریانی و ارمنی‌ولاتین بدست میآیداشارتی بوجود شاعر نیست حاکی از آنست که درآنزمان شعرامری‌مستقل ازموسیقی نبوده‌است‌اما اینکه بعضی هم احتمال‌داده‌اند حتی باربدالحان واغانی‌خویش را بر نثرمبتنی کرده است ـ نه برنظم ـ ظاهراًدرست نیست واز آنست که اوزان فهلویات را با اوزان عروضی مقایسه کرده‌اند که‌مخصوص‌عرب بوده است[۹] . باری چون بعد ازاسلام ایرانیها شعر را باوزن وقافیه‌اش از اعراب تقلیدکردند هم لفظ شعر را ازآنها اخذ نمودند هم عروض وقافیه‌را . از این رو بودکه پارسیان هم مثل تازیان کمترین مقدار شعرراکه عبارت بود از دو پاره کلام موزون متساوی‌بیت‌خواندندیعنی خانه‌موین وهریك ازدوجزءآنرا هم‌مصراع‌ـ یعنی لنگهٔ در . همچنین با آنکه فهلویات وترانه‌های قدیم‌ایرانی چیزی شبیه قافیه داشتند پارسیان بعد از اسلام شکل موجود قافیه را از اعراب اخذ کردند ـ همچنان با جزئیات آن . اکنون باید دید قافیه چیست ؟

قافیه‌برحسب‌تعریف مشهورش قسمتی‌است ازآخرین کلمهٔ بیت‌ـ آخرین‌کلمهٔ نامکرر آن . چون آخرین کلمه شعر اگر همچنان مکرر شود جزو قافیه نیست ردیف‌است‌وقافیه رادرآخرین کلمه قبل‌ازآن‌باید جست. بله‌آخرین حرف‌کلمه نامکرر درشعرسنگ بنای‌قافیه‌است‌وآنرا رَوی میخوانند بعلاوه هم خود حرف باید بعنوان قافیه حفظ شودهم حرکت وسکون خود وطرفینش. فی‌المثل‌لفظ شکر باگهر قافیه میشود ودرهر دو روی‌عبارتست ازرای ساکن باضافه فتحه حرف قبل از راء. درشعرمعروف«توانا بودهر که دانا بود» داناکه درین مصرع باتوانا در

مصرع بعد قافیه شده است شامل روی است ـ الف ـ و بود هم که در هر دو مصرع تکرارشده است عبارتست از ردیف . در صورتهای گونه‌گون کلمه قافیه غیر از روی هم چیزهایی دارد رعایت کردنی با نامهای جداگانه . از جمله وقتی سور با دور قافیه میشود یاکار بادار یا پیر با شیر در تمام آنها راء روی محسوبست اما آن الف وواو ویا هم که قبل از روی است جزو قافیه است که باید رعایت کرد . آنها را هم ردف میخوانند واینگونه‌قافیه را مُرْدَف خوانند که با مردّف یعنی آنچه ردیف دارد اشتباه نباید کرد .وقتی هم الفاظ دست با مست قافیه میشود یازشت باکشت و سخت با رخت ، باز تاً در همه شان روی است اما حرف ساکن ما قبل آن‌هم رعایت کردنی است ـ : س ، ش ، خ ـ در اینجا، که قید خوانده میشود وگویند قافیه مقیدست . همچنین درقوافی حاصل وواصل یاکامل وشامل یا مایل و حایل همه جاروی لام است اما الف را هم که در همه هست باید رعایت‌کرد که آن را تأسیس خوانند. بعلاوه حرف متحرك بین روی وتأسیس راکه اینجاص،م ، وی است ـ دخیل خوانند یا حایل . اما رعایت آنها در قافیه ضرورت ندارد وکسانی هم که رعایت کرده‌انـد خود را بدشواری افکنده‌اند ـ اعنات یـا لزوم مالایلزم . البته این اعنات یك نوع هنرنمایی است که در اشعار مصنوع جا دارد واز همین روست که گفته اند زیبا عبارتست از امر دشوار . بله در جایی که صحبت ازهنرنمایی است درست ،اماوقتی لزومیات ابوالعلاء معری مشتمل برین سختگیریهامیشودبایدگفت شاعر نابینای مرتاض‌پیشه این راهم مثل نوعی ریاضت برخودتحمیل میکرده است یا چون‌نوعی بازی که درنهانخانهٔ عزلت‌وی‌را سرگرم‌میداشته[۱۰] . این گونه‌شعرمتکلف

معری نشان می‌دهد که قافیه اندیشی مانع از بیان معانی فلسفی نیست. مع‌هذا یکشاعر عارف و صوفی که وجودش آگنده است از وجد وحال وجوش والتهاب نمیتواند در جذبات وغلبات خویش برای قافیه‌اندیشی معطل بماند[۱۱]. باری حرف‌هایی که دردنبال روی میآید- یعنی روی بآنها پیوسته میشود- جزو قافیه است ورعایتشان واجب. فی‌المثل وقتی خسته و رسته قافیه میشود غیر از تاکه روی است‌هاء نیز رعایتش‌لازم است وآنرا حرف وصل خوانند همچنین تا سه‌حرف‌دیگر آنچه به روی‌پیوندد رعایتش‌درقافیه‌لازم‌میآید وهریکشان هم‌نام‌خاصی‌دارد- : خروج،مزید، ونایر. فی‌المثل‌چون‌دستشان‌باپستشان‌قافیه‌شود تاء روی‌است‌وشان‌هم‌جزو قافیه‌است‌که رعایتش‌ضرورت‌دارد. البته حرکات‌حروف ماقبل‌روی مثل حرف‌دخیل وحرف ماقبل‌قید- نیزدرقافیه مدخلیت‌دارد وغالباً رعایتشان کرده‌اند مع هذا لااقل حرکت ماقبل قید را گه‌گاه نیز مهم نشمرده‌اند ودرآن مسامحه را جایز دانسته‌اند . لیکن مواردی هم هست‌که قافیه- آنگونه‌که شاعرسروده‌است-عیبی‌دارد . که‌آنرا نزد ذوقهایی که تهذیب ادبی‌دارند نامقبول‌میکند . لزآنجمله مهمتر از همه ایطاست و شایگان. تفصیل جزئیات این مطالب درعلم قافیه است و مولف المعجم در آن باب مطالعات دقیق‌کرده است که خواندنی‌است. با اینهمه آنچه ادباء ما درباب قافیه‌گفته‌اند غالباً حاصلش اینست‌که قافیه چیست وتاچه حد باید بآن‌مقید بوداما اینکه در شعروپیدایش آن‌چه نقشی‌دارد وسرّ زیبایی یا ضرورتش از کجاست در سخنان آنها هیچ‌مطرح نیست . درصورتیکه تحقیق این نکته -لااقل‌امروز - اهمیتش بیشتر است و قبل از هربحث واقعاً بایددیدقافیه ازجهت‌زیبایی وجمال‌چه خاصیتی دارد ؟ ... آزمایش

برای شعر بی‌قافیه در ایران بی‌سابقه نیست. بموجب روایت خواجه نصیر، یك تن از قدماء بنام خشوبی کتابی داشته است موسوم به یوبه نامه و محتوی اشعار بی قافیه. بدرستی نمیتوان دانست یوبه نامه-با این نام - چه کتابی بوده است و آیا خشوبی آنگونه اشعار را از گفتهٔ دیگران آورده است یا خودش سروده. خود او ظاهراً حکیم بوده است و شاید غرضش بیان این حرف حکما هم بوده است که در شعر قافیه و وزن مهم نیست مهم خیال انگیزیست. اما در اروپا بحث و گفتگو راجع بفایده و ضرورت قافیه خیلی بیشتر شده است و اهل نظر مکرر بر آن اعتراض کرده‌اند. ازجمله لاموت* نویسنده و نقاد فرانسوی قافیه را کاری میدانست مکانیك و مضحك بعلاوه شگفت داشت از مسخرگی کار کسانیکه فنی اختراع کرده‌اند تا عمداً خود را دروضعی دچار کنند که نتوانند آنچه را میخواهند بدرستی بیان کنند. در واقع کسانیکه قافیه پردازی را کاری میدانند زائد ولاطائل میگویند شاعر باید آزاد باشد تا هرچه میخواهد بگوید و هر جوری میخواهد زبانش را درخدمت قریحه‌اش بکار اندازد نه اینکه بندهٔ قافیه شود و برای رعایت آن مجبور باشد فقط چیزی را بگوید که قافیه اجازه میدهد. مع هذا ولتر* با آن آزاد اندیشی حیرت انگیزش که هر بندی را میگسلد نسبت به قافیه و قید آن حالتی دارد آمیخته باتسلیم و قبول. در ردّ لاموت میگوید تمام اقوام عالم جز یونانیها و رومیهای قدیم قافیه بندی کرده‌اند و هنوز میکنند. وی با آنکه گاه غبطه میخورد برانگلیسی‌ها- که هم شعر بی قافیه دارند - تصدیق میکند که این یوغ را نمیتوان از گردن شعر فرانسوی برداشت. میگوید ایتالیائی‌ها و انگلیسیها میتوانند

* La Motte * Voltaire

ازقافیه صرفنظر کنند زیرا درشعرشان هزارگونه آزادی هست که درشعر فرانسوی وجود ندارد . بعلاوه این تکرار و تراجع اصوات واحد در آخرشعر بقدری برای انسان طبیعی است کـه در نزد اقوام وحشی نیز همچنان مثل مردم رم و پاریس و لندن ومادرید قافیه بندی رایج است و شایع[۱۲]. با اینهمه ولتر نیز مثل بوالو است و میگوید قافیه بنده‌یی بیش نیست وکاری‌ندارد‌جز اطاعت[۱۳] یعنی که نبایدمعنی فدای قافیه‌شود. باری درضرورت وخاصیت قافیه‌جای حرف هست که تفصیلش مجالی دیگرمیخواهد . امارویِ‌هم‌رفته‌میتوان‌گفت درقافیه چند خاصیت هست: اول‌آنکه باتکرار و تراجع اصوات‌آخر کلمه ، حالتی بکلام میبخشد که درحقیقت موسیقی وزنش را تکمیل میکند وبدینگونه قدرت وتأثیر صنعت اعجاب انگیز شاعر را میافزاید از آنکه گویی خواننده وقتی میبیند شاعردر آن تنگنای وزن خویشتن‌رابتکرار قسمتی از آخرین کلمه هم‌مقید میدارد‌بحیرت‌میافتد واعجاب. از آنکه‌درچنین‌دشوارجای‌ـوزن‌ـ شاعردرتنگنای قافیه‌هم‌میافتد کـه‌ازبزرگترین مضایق‌است‌در سخن. البته گذشته از مراعات وزن که‌خود موجب گرفتاریهاست رعایت قافیه هم گه‌گاه شاعر راوامیدارد بارتکاب بعضی مسامحات‌لفظی . چیزی که‌شعرا آن را جوازات شعری میخوانند ودر حقیقت عبارتست از ضرورات . مثل‌اینکه کلمه مشدد رامخفف کنند یا ممدود را مقصور و از این قبیل . بله، درتنگنای‌قافیه خورشید خرشود، و همین است‌آن مورد که گفته‌اند یجوز للشاعرمالایجوزلغیره .

البته درین یجوزولایجوز اگر افراط شودکار شاعر ممکن است بجایی بکشدکه حالش مصداق لطیفه‌یی باشدکه عبیدزاکانی گفته است

راجع بشعرا[۱۴] .

در هرحال ضرورت ازلوازم دشواریهای قافیه است وکسانی که خربزهٔ قافیه را چشیده‌اند پای لرز ضرورتش هم نشسته‌اند. خاصیت دیگر قافیه آنست که نظم و ترتیبی بشعر میدهد واجزاء آنرا متناسب میکند. ضبط وربط آنها را آسان مینماید وزن و آهنگ را هم تقویت میکند و گویی بقول بعضی فایدهٔ آن سروسامان دادن است بشعر . و این البته درصورتی است که قافیه بی‌تکلف باشد یالااقل مهارت گوینده وتسلطش برالفاظ این تصور رابخواننده القاء تواند کرد . از اینجاست که در وصف قافیه گفته‌اند باید مثل مهمانی باشد که انتظارش را میکشند ـ نه آنکه چیزی باشد ناتراش ومزاحم[۱۵] . ارتباط قافیه با معنی هم قابل توجه است و مهم . شوتسه* یك تن از شاگردان کانت در رساله‌یی که راجع به قافیه نوشته است ـ بزبان آلمانی ـ سبب زیبایی قافیه را از اصل تعدد در وحدت نتیجه میگیرد ـ یعنی که بی این تعدد وحدت شعر چیزی نیست جز یکجوریکنواختی تحمل ناپذیر[۱۶]. بعلاوه باهمیت آن درمساعدت بحافظه نیز توجه کرده‌اند و بعقیدهٔ بعضی قافیه در شعر همان نقشی را دارد که کلید یاتونالیته* دارد در کمپوزیسیون موسیقی واز اینجاست اهمیت قافیه درشعر که آنرا مثل وزن اساس شعر شمرده‌اند .

یك نکتهٔ مهم دیگر در باب قافیه هست که باید اینجا مطرح کرد: آیا در قافیه حفظ صورتها وقالبهای سنتی ضرورتی است ابدی وتغییر ناپذیر ؟ البته که نه . درست است که توالی قافیه‌ها و تکرار منظم آنها

* Schutze * Tonalité

در فاصله‌های حساب شده تا حدی تخیل انگیزست اما عادت وانس نیز در افزودن و کاستن این تاثیر نقشی مهم دارد . شکستن این قالبها و طرح نوی درقالب‌افکندن‌بی‌شك‌این اثر راخواهدداشت که‌قافیه درست درجایی‌ظاهر شود که آنرا انتظار ندارند امابهرحال‌بازجای‌جای میآیدو تکرار و توالی هم دارد- هرچند نه با نظم و ترتیب‌سنتی .

این وضع‌برای کسانیکه انس بسنت آنها را تا حدی راحت‌طلب وبی تحرك کرده است بی شك‌هیجان انگیزتر خواهد بود تاشکل سنتی قافیه و اینجاست کـه قالب شکنی مطلوب میشود یا دست‌کم مقبول. البته آنجاکه قاعدهٔ تساوی‌طولی مصرعها بشکند و عروض خلیل اعتبار خود را از دست دهد توالی قافیه‌ها هم‌بشکلی که در قالبهای سنتی‌هست ضرورتی پیدا نمیکند و این قالب شکنی - وقتی یك ضرورت روحانی شاعر آنرا ایجاب کند - درخور ایراد وملامت نیست . حتی وقتی‌شاعر چنان مقهور هیجانات روحانی خویش باشدکه وزن وقافیه را هم برای بیان معنی زائد بیابد یا دست وپای گیر میتواند از آنها صرفنظر کندو درعین حال شاعر هم باقی بماند . امابی این ضرورت از مجرد قالب شکستن چه حاصل ؟ ...

درست است که‌وزن و قافیه را میتوان فداکرد اما فدای شعر . فدای‌سخنی موزون‌وخیال‌انگیزکه در نفوس انسانی تاثیر میتوانداشت چنین سخنی وقتی‌درخاطر شاعر بجوش‌آید برخلاف میل او از زبانش میتراود و او خواه آنرا در قالب وزن وقافیه بریزد یانه چاره‌یی ندارد جز آنکه بدان‌مجالی‌بدهد برای سرازیرشدن. درصورتیکه شوروهیجانی درکار نباشد وزن وقافیه چه‌چیزی را سدکرده است تا لازم باشد شاعر

آنها را بشکند و از پیش بردارد ؟ فرق است بین شعر را ستین که مثل سیل طغیان‌گـر میجوشد و هرسد و بندی را در سر راه خویش از بین میبرد تاکور آبی اندك که در بسترسنت‌ها یا در بستری ناشناخته آرام فرومیغلطد و سرانجام درون شنهاوریگهای تفتـهٔ بین راه طعمهٔ خاك تشنه میشود .

۹

وزن و عروض

درشعر اگر بتوان از قافیه صرف‌نظر کرد ظاهراً ازوزن نمیتوان. وزن که عبارتست از وجود نوعی نظم در اصوات کلام بسبب تأثیر خیال‌انگیزی که دارد حتی نزد منطقی هم جزوماهیت شعرست . بعلاوه چون شکل‌وقالبی معین به‌کلام میبخشد تناسبی در آن بوجود میآورد که موجب التذاذست . مخصوصاً که‌شاید وجود این قالب تاحدی نیز کمك باشد جهت فهم‌وضبط معنی . بااین‌همه‌بعضی‌ادباوزن راهم‌مثل‌قافیه‌مانعی تلقی کرده‌اند در راه ایراد معنی و حتی آن را یادگارعهد بربریت قدیم شمرده‌اند ـ مثل بردگی و جنگ‌تن‌بتن[۱] . البته شعربی وزن قابل تصور هست اما آن را فقط در ردیف ترجمهٔ شعر میتوان محسوب داشت ـ شعر منثور . آن هم البته شعر تمام نیست زیرا بهرحال وزن ـ وتاحدی قافیه هم ـ سهمی دارددرخیال‌انگیزی شعر . از این روست که فکرشعر ناموزون در شکل شعر آزاد تعدیل شده است . یعنی شعری که در آن وزن هست اما آن‌وزن نه یکنواخت ویکسان است و نه محدود بسنن‌و

قیود رسمی ادب . فی‌المثل در طی یك قطعه شاعر میتواند از وزن‌های مختلف استفاده کند ـ برحسب احتیاج خود . در هرحال حتی در شعر آزاد هم وزن هست ـ لااقل نوعی وزن .

اما شعر فارسی ـ در ادب کلاسیك ـ عبارتست از کلام موزون مقفی باضافهٔ شروط و مختصاتیکه پیش از این مکرر از آن‌ها صحبت کرده‌ام . چنین کلامی وزنش هم شرطها دارد و خصوصیات که‌آنجمله را عروض‌خوانده‌اند ـ عروض فارسی . این عروض فارسی را ایرانیها در قرن سوم و چهارم ساخته‌اند و از روی عروض عرب اما با بعضی کاستها و افزودها . یعنی کاست افزودهایی کـه آنرا با مقتضیات زبان دری منطبق تواند کـرد . این انطباق از آنجا ممکن شد که بعد ازاسلام شعرعربی نمونه‌والگویی شد برای شاعران فارسی زبان . چون ظاهراً الگوی دیگری از سابق نداشتند بهمان شیوهٔ اعراب شعر گفتند ـ کلام موزون مقفی ودر قالب قصیده وتغزل وجز آنها . بعلاوه‌چون البته‌نوعی شعرعامیانه داشتند ـ فهلویات ومتل‌ها ـ ازآنها هم استفاده کردند وشعر فارسی اوزان خود را بازیافت : ـ پیدایش عروض فارسی . چون صحبت ازشعرفارسی‌شد ـ در دورهٔ قبل‌ازاسلام ـ مناسب هست چند کلمه دراین باب به‌تفصیل ترگفته شود . البته‌درباب وجودشعر در ایران قدیم باید تمایلات تعصب‌آلود راکنارگذاشت .

باآنکه دروجود کلام موزون ـ درادوار بسیارقدیم ـ ظاهراً جای شك‌نیست اینکه درعبارتهای نخست بعضی کتیبه‌های فرس باستان‌نمونهٔ ادعیهٔ منظوم‌کهن را بتوان یافت ادعائـی است کـه اثباتش خالـی از دشواری نیست . گاثه‌های اوستاهم اگرچه وزن داشته است اما ظاهراً

در آنها توجه به تعداد هجاها ـ یعنی مقطعات نمیشده است . در زبان پهلوی هم وجود کلام موزون را محقق شمرده اند همچنین در ادعیه و آثارمانویه نمونه‌هایی یافته‌انـد لیکن تحقیق در نکات‌راجع بساختمان شعر درپهلوی هنوزبه نتیجه‌یی رضایت بخش وقانع کننده منتهی نشده است[۲] بااینهمه‌دربعضی آثارپهلوی کلام‌موزون‌هست که ـ اگر نکات‌راجع بساختمان اوزان آنها بدست آید ـ گویند بایـد ازحیث قواعد ونظم و وزن حد میانه‌یی باشد بین اوزان اوستائی و فارسی عامیانه . البته این هم درصورتیست که زبان پهلوی و اوستائی را بتوان درطول دری‌قرار داد درحالیکه دلایل برخلاف آن است .

در هرحال اشعارعامیانهٔ دری بعضی نمونه‌های قدیم داردکه در مطاوی کتب آمده است. ازآنجمله است فهلویات‌المعجم که نمونه های قدیم آنها را بزحمت میتوان با اوزان عروضی کاملا تطبیق کرد [۳] . از اینجاست که روی‌هم‌رفته فکروجود بعضی‌اوزان ـ اوزان‌خاص فارسی ـ پیش ازاقتباس عروض عربی قوت میگیرد . ازبین بحور کثیرالاستعمال در شعرعربی ـ مثل طویل، کامل، وافر، بسیط ، سریع، و متقارب ـ فقط بحراخیرست که درفارسی استعمال فراوان دارد . درحالیکه رایج‌ترین اوزان درفارسی‌هزج ورمل وخفیف است که درمقایسه با بحور مذکور استعمالشان درعـربی کمتراست. بعـلاوه وزن رباعی کاملا ایرانی‌است وحتی‌بموجب حکایتی که درالمعجم ذکرشده است[۴] مأخوذ اززبان عوام واطفال. وقتی‌وزن فهلویات که درکتاب شمس قیس[۵] آمده است‌پیشرو بحرهزج بنظرمیآید آیا نمیتوان پنداشت اوزانی شبیه باوزان عروض ـ وبهرحال تاحدی قابل انطباق با آنها ـ درشعرعامیانه ایران وجودداشته

است؟ درست است که از ادب رسمی عهد ساسانی وجود شعر بصورت مستقل از موسیقی بر نمیآید اما وجود شعر عامیانه را در آن دوره انکار نمیتوان کرد ـ باوجود قرائن و اشارات که در آن باب هست[۶] . در هر حال عدم رواج فن شاعری در آن ادوار ـ که فعلا امری است محقق ـ بهیچوجه دلیل بر عدم وجود کلام موزون نیست. چون فهلویات ـ وحتی ظاهراً چامه هایی که الگوی کار مسعودی مروزی بوده است در شاهنامهٔ مفقودش ـ سابقه‌شان اوزان اشعار عامیانه بوده‌است : اوزان اشعار عامیانه که در ادب رسمی ساسانی ـ فرهنگ نجبا و درباریان ـ اهمیتی نداشته‌است. باری با وجود سابقهٔ بعضی اوزان ، عروض فارسی ـ و نه البته تمام اوزان شعر فارسی ـ را از عربی گرفته‌اند. یعنی اوزان فارسی را منطبق کرده‌اند با عروض عرب و بعضی چیزها از این راه باوزان فارسی افزوده شده است . اما عروض عربی خودش هم اصل و منشاء روشنی ندارد . در تعریف آن گویند شناخت اصولی است که بدان وزن درست را از نادرست توان شناخت . درصورتیکه واقعاً تا کسی وزن شعر را ـ لااقل بطور مبهم ـ درك نکرده باشد آنرا با میزان عروضی نمیتواند منطبق کند وازاین روست که عروض برای کسانیکه ذوق ادراك وزن را دارند موردحاجت نیست و درواقع مدتها قبل از پیدایش عروض اعراب شعر گفته‌اند بی آنکه خود را برای آموختن عروض معطل کرده باشند . حتی میگویند ابوالعتاهیه شعری سرود کسی گفتش درین نظم از قاعدهٔ عروض خارج شده‌یی . جواب داد من از عروض جلوترم . این ابوالعتاهیه معاصر بود باخلیل بن احمد ـ که واضع عروض خوانده‌شده‌است ـ و گویند چند سالی هم بعد از او مرد . بهرحال خیلی پیش از تدوین عروض شعرای عرب

شعرمیگفته‌اند به تقلید پیشینیان خویش وازروی ملکه ذوق بی آنکه جهت شناخت درست و نادرست اوزان‌به عروض یعنی تعلیم و کتاب آن محتاج شده باشند . بااینهمه درمورد کسانیکه ازروی ذوق و طبع اوزان را درك نمیکنند عروض البته راهنماست - اما نه راهنمایی دقیق . وجه تسمیهٔ عروض هم - باین نام - بدرستی معلوم نیست واین نکته درباب بعضی‌علم‌های دیگرهم صادق‌است . چنانکه منشاءاصطلاح نحوهم برای دستورزبان عربی خالی ازابهام نیست و اینکه بعضی در بیان سبب تسمیهٔ آن نقل کرده‌اند علی‌بن‌ابیطالب یا شاگردش‌ابوالاسود دوئلی در دنبال تقریراصول آن‌گفته باشدانح هذا المنهج یاانحوه در این موردوجه تسمیهٔ‌مقبولی بنظر نمیآید[۷] همچنین درباب علم کلام‌اقوالی که راجع بوجه تسمیه اش هست مشکوك است وگفتهٔ کسانی هم که خواسته‌اند آنرا بالفظ یونانی لوگوس✲ یا دیالك‌تیك✲ مربوط بدانند اطمینان‌بخش نیست[۸] . راجع به تسمیهٔ عروض یك قول آنست که شعر ازجهت‌وزن بآن‌عرضه میشود وازاین روست که‌آنراعروض خوانده‌اند یعنی معروض علیه . قول دیگر آنست که این‌علم نخست درمکه بوجود آمد بوسیله خلیل‌بن احمد - ومکه راعروض هم میخوانده‌اند . این‌هر دوقول البته مشکوك است ونچسب و ساختگی . شاید هم قول درست تر آنست که گفته‌اند عروض‌شعریعنی جزء آخراولین مصرع بمنزلهٔ‌ستون خیمه است و آنرا بهمین جهت عروض خوانده اند - چوبی که خیمه بدان استوارست . درواقع با ملاحظهٔ قدرت و استقامت این ستونست که بیت- بیت شعر- درست میشود . اینجا نکته‌یی هست درخورتأمل:

✲ Diâlektik ✲ Logos

بیشتر الفاظی که درعروض و قافیه اصطلاح شده است از همین مشابهت که بین بیت‌شعر هست بالوازم‌زندگی‌بدوی ـ خیمه‌وشترـ درست شده‌است مثل وتد ، سبب ، فاصله ، قافیه ، روی و جزآنها ... بله ظاهر آنست که شعرعربی اول در بین بدویها پدید آمده است و اهل‌حضر که بعد آنرا اقتباس کرده اند رموز شعر را همچنان با اسمهای بدوی آن باید گرفته باشند . حتی عروض بمعنی ماده شترسرکش نیز استعمال شده است و ـ دریك بیت‌عربی ـ شعرتشبیه شده است باین ماده شترسرکش که گویی شاعر آنرا رام میکند[۹] آیا همین خود وجه دیگری نیست در بیان سبب تسمیهٔ عروض ؟ بعضی این احتمال‌را داده‌اند[۱۰] اما‌مطلب بهر حال مبهم است ومحتاج بحث‌وتحقیق. باری عروض‌عربی ـ بنابرمشهور ـ اختراع خلیل‌بن‌احمد فراهی است : یك لغوی از اعراب بصره آن‌هم بطریقی مبهم . میگویند وی خود تمام قواعد عروض را کشف کرد وتدوین . مطابق روایات‌وی‌درعبور از بازارمسگران ـ بهنگام شنیدن صدای‌چکشی که آنها برطشت میزدند ـ بفکراختراع عروض خویش افتاد . آیاوی دربصره ـ مرکزفعالیت و نشاط تجارسندی وایرانی و عرب ـ درتدوین عروض خویش ازقواعد وزن چنانکه نزد اقوام دیگربوده است اطلاع نیافته است ؟ ابوریحان بیرونی ظاهراً تأثروی را ازقواعد وزن هندوان بعید نمیداند اماقرائنی که ازمنقولات اودرتأیید این دعوی برمیآید برای اثبات این مدعاکافی‌نیست[۱۱] . معهذا قبول آنکه یك‌علم ـ یا یك‌صناعت علمی ـ را یك تن به‌تنهایی کشف ووضع کند و دیگران هم‌آنرا تقریباً چنانکه وی آورده‌است بپذیرند مشکل است ، وبارسم و سنت‌مخالف. آیاکثرت و وفورالفاظ راجع بحیات بدوی درعروض و قافیهٔ عرب و

کثرت رواج شعر در نزد بدویهای جاهلی نمیتواند این نکته را بخاطر بنشاند که عروض در آغازحال صنعتی بوده است اسرار آمیزومخفی ـ مخصوص بدوی‌ها و ازقبیل علم قافیه ، زجر، وانواء، که بعدها بعضی ازاهل حضررموز آنرا از بدویها اخذکرده باشند ، و تدوین ؟ بنظرمن اگرهم‌دراین باب تصریحی درمتون سابق نشده باشد بازاین فرض ازهر احتمال دیگرقویتراست ومقبولتر .

از همین روست که قدامه ـ درمقدمهٔ نقد الشعر خویش راجع بعروض وهمچنین قافیه ـ میگوید که چون اصول آنهابی آموختن در طبع مردم هست بآموختنشان حاجت نیست خاصه‌که شواهد شعرخوب همه مربوط است بشعرائی‌که پیش‌از تدوین‌عروض شعر گفته‌اند . واین نکته‌نشان میدهد که عروض ـ وهمچنین‌قافیه ـ درطبایع هست وحاجت به تعلیم ندارد[۱۲]. چنانکه جاحظ هم‌با آنکه بفواید عروض توجه داشته است یکجا درباب آن‌گفته است که آن علمی است مولّد وادبی است مستبرد مذهبی مقروض وکلامی مجهول که عقل را بامستفعل وفعول خویش برنج میاندازد ـ بی‌فایده وبی‌محصول[۱۳]. بااینهمه فایدهٔ عروض را در امتحان اوزان ـ و تمیزدرست و نادرست‌آن ـ نمیتوان انکارکرد طریقه این امتحان هم عبارتست از تقطیع یعنی عرضه‌کردن ابیات شعر و سنجش آنها از حیث ترتیب حروف و حرکات ـ با میزانهایشان . این میزانها عبارتست از تعدادی از اجزاء افاعیل که ترکیب و توالی آنها اوزان مختلفرا میسازد ـ : بحور. این بحورهم عبارتند ازاجناس وزن بدانگونه که درشعر متداولست. پس‌بحورعربی اجناس، گونه‌گون وزناست درشعرعربی وبحور فارسی اجناس‌وزن است درشعر فارسی.

البته بحوری هست مخصوص عربی و بحوری هم هست خاص فارسی بحور دیگر نیز غالباً مشترکست فیمابین . درعربی شانزده بحر هست بنام‌های طویل ، مدید ، بسیط ، وافر ، کامل ، هزج ، رجز ، رمل، منسرح ، خفیف ، مضارع ، مقتضب ، سریع ، مجتث، ومتقارب که عروضیان عرب ـ آنها را مستقل یافته‌اند و اصلی . هربحری نیز ـ از آنجمله ـ چند صورت دارد ، یعنی با جزئی اختلاف . از این صورتهای مختلف که در هربحر هست آنرا که میتوان اختلافات دیگر را از آن مشتق کرد عروضیان اصلی میخوانند و آنرا مقابل میکنند با اجزائی که آنها نیز اجزاء اصلی بشمار میآیند ـ یعنی سالم . بعدهرنوع تغییر یا انحراف که در شکل اصلی یك بحر ـ بی آنکه آنرا بکلی از وزنش خارج سازد ـ روی دهد آنرا صورت فرعی میخوانند . چنان که‌اجزاء این وزن‌راهم مثل خودش‌فرعی میخوانند ، وهمچنین‌مزاحف یامعلول . برای تشخیص این اوزان فرعی عروضیان عرب شانزده بحر اصلی رادرپنج دایره قرارداده‌اند :ـ مختلفه ، موتلفه ، مجتلبه ، مشتبهه متفقه ، و باین طریق دراجزاء آنهاآنچه را بین همه مشترك بوده‌است استخراج کرده‌اند باین شرح : فاعلن ، فعولن ، مفاعیل ، فاعلاتن مستفعلن ـ متفاعلن ، مفاعلتن ، و مفعولات که آنها را اجزاء یا افاعیل اصلی خوانند و آنچه را مطابق با این اجزاء نیست و جز با بعضی تغییرات ـحذف ، زیادت، یاتبدیل وضع حرکت ـبآنها تبدیل نمیشود اجزاء نرعی . درتوجیه این تغییرات گویند اجزاء اوزان ـ که‌افاعیل خوانده میشود ـ در واقع از اجزاء کوچکتری درست شده است که آنها را ارکان میخوانند و عبارتند از صورتهای گونه‌گون از ترکیب متحرکات و سواکن . این ارکان را عروضیان بنام سبب و تد و فاصله

میخوانند و برایشان هم اقسام قائلند. تغییرات واقع درافاعیل اصلی را هم عبارت میدانند از حذف و زیادت یا تحریك و اسکانی که در این ارکان روی دهد.

البته این تغییرات ممکن است در انتهای دومصرع ـ که بترتیب عروض و ضرب خوانده میشوند ـ درآید در این صورت آنها را علت خوانند. ممکن هم هست که در حشوبیت واقع شود یعنی در فاصله بین ابتدا و انتهای دو مصراع. در اینصورت زحاف‌نام دارد. زحافات و علل‌درافاعیل مختلف نامهای مختلف دارند و بدینگونه تعداد اوزان محدود به شانزده نمیماند چندین برابر بیشتر میشود با اسم‌ها و القاب گونه‌گون و پیچیده. اینجاست مشکل عمدهٔ عروض که عبارتست از شناخت نام زحافات و بحور مختلف و حفظ آنها. یك راه عمده و شناخته‌شده دراین‌باب‌حفظ کردن‌منظومه‌هایی‌بوده‌است مشتمل برقواعد و اصول علم عروض. ازآنجمله است ارجوزهٔ عروض که ابن‌عبدربه آورده‌است[۱۴] درکتاب‌خویش. درعروض فارسی قطعات کوتاه‌ساخته‌اند شامل تقطیعات هر بحر با ذکر نام بحروزحاف آن. مشهورترین نمونهٔ این کار هم اوایل قطعات نصاب است ـ نصاب الصبیان فراهی، و همچنین مجموعه‌یی از اینگونه قطعات هست منسوب به وطواط یا ادیب صابر[۱۵] که حفظ آنهابرای احاطه بر نام‌بحور متداول خالی از فایده نیست.

باری وجود این زحافات وعلل ازاسباب عمده است دردشواری دستگاه عروض عربی و چون همان دستگاه را بعدها ایرانیان نیز با بعضی تغییرات پذیرفته‌اند عروض فارسی‌ازآن بوجود آمده است ـ با

دشواریهایش . نکته اینجاست که در عربی زحافات هر بحر غالباً با شکل سالم آن نیز جمع میشود و بدینگونه در طی یك قصیده که در بحری سروده میشود وقوع زحافات مختلف آن بحر مجازست و بی ـ اشکال . نهایت آنکه مهارت میخواهد و ذوق درست و از اینجاست که ادبای عرب گفته‌اند زحاف مثل رخصت است در دین که جز فقیه اقدام بدان نمیتواند کرد[۱۶] بله در عربی شاعر اختیارش بیشترست و حتی جوازاتش وسیعتر یعنی خیلی ساده‌تر از شاعر فارسی‌زبان میتواند بقاعدهٔ ضرورت ممدودی را مقصور کند یا مقصوری را ممدود کلمه مشدد را مخفف کند یا حرف متحرك را ساکن. از همین روست که خلیل بن احمد گفته است الشعرا امراءالکلام ـ وجائزلهم مالا یجوزلغیرهم[۱۷]. درست است که شاعر فارسی‌زبان هم ازاین جوازات ـ مثل هرشاعر دیگر ـ استفاده میکند اما آن آزادی‌را که شاعرعرب در آوردن زحافات‌دارد وی‌ندارد .

چون در زبان وی زحاف و علت هر بحر در واقع وزنی تازه بوجود می‌آورد و وقتی بنای کارشعرخویش‌را بریکی‌ازمزاحفات نهادنمیتواند در آن شعر مزاحف دیگری ازهمان بحر را بکار برد ـ جز بندرت و در موارد معدود . این نکته ازقدیم مورد توجه عروضیان فارسی شده‌است و بهمین سبب در شمارهٔ بحور و دوایر عروض ، فارسی از عربی جدا شده است و چنانکه مقتضی است اوزان و بحوری پدید آمده است خاص فارسی . تفصیل این مطالب فرصتی جداگانه میخواهد که اینجا نیست‌اماگفتنی‌است که نقصهای عروض ـ متریك عربی ـ مخصوصاً وقتی بیشتر محسوس میشود که آنرا با وزن شعر فارسی منطبق کنند: با وزن شعر زبانی که از لحاظ ساختمان با عربی و مقتضیاتش تفاوت بسیار

دارد و مطالعاتیکه دکتر پرویز خانلری کرده است[۱۸] این نکته را تاحدی زیادی نشان میدهد. درهرحال برعروض خلیل‌بن‌احمد ایرادهاواردست و ازهمه بیشتر پیچیدگی سیستم آنست . سعی دربرگردان تمام افاعیل عروضی به هشت جزء اصلی و تفریع و استخراج تمام افاعیل دیگر از آنها‌ه‌شکل عمده‌است دراین سیستم . این قضیه بحور را تقسیم‌میکند به اصلی و فرعی و ماجرای دوائر را پیش میآورد که تمام اینهاموجبی میگردد برای مزید پیچیدگی بحور و زحافات . البته بسیاری از بحور راهم میتوان از ترکیب افاعیل دیگر ـ غیراز آنچه خلیل‌بن‌احمد کرده است ـ درست کرد چنانکه بعضی قدماهم‌خود باین نکته توجه داشته‌اند و این معنی نشان میدهد که نقل بحور و تطبیق و تقطیعاتشان باجزاءِ و افاعیل خلیل نه ضروریست و نه تغییر ناپـذیر . از اینجاست که برای بعضی‌از اهل نظر این فکر پیش آمده‌است که شاید بتوان تمام افاعیل اصلی وفرعی را بتعدادی کمتر برگرداند تاضبط و حفظ اوزان آسانتر دست دهد و ساده‌تر . این کار ناممکن نیست و تجربه‌هایی‌هم‌ـ درشرق وغرب ـ دراین باب کرده‌اند . چنانکه دکتر مهدی حمیدی دررساله‌یی بنام عروض‌حمیدی آنهمه‌را برگردانیده‌است به «متفاعلن» که درعروض خلیل نیست[۱۹]. امااین کارهم مشکل‌زحافات را حل نمیکند و قسمتی از اشکال همچنان باقی میماند . مسئلهٔ دیگر در بحث راجع به عروض تحقیق است در باب منشأ آن . ساختمان اوزان و مختصات شعرعرب حاکی از آن است که عروض قوم بدوی است و خاص بادیه . مارتین هارتمان✲ دانشمند آلمان که دراوزان‌شعرعرب مطالعاتی‌داردوزن‌راتقلیدی میداند از ایقاع سیرشتر واکثراوزان را ازرجز مشتق میداند ، و هزج .

✲M.Hartmann

گوستا وهولشر ✡ محقق دیگر منشاء رجز را سجع میداند وسایراوزان را مشتق از رجز[۲۰]. هرچند این اقوال هنوزفرضیه‌هایی بیش نیست اما از مجموع مطالعات برمیآید که منشاء اصلی عروض عربی حیات عرب است: حیات بدوی که شعرعرب تصویر آنست واصطلاحات عروض هم آگنده است ازلغات مربوط بآن. تکاچ✡ دانشمند اطریشی هم که پنداشته است این «امّی‌های صحرا» اوزان شعر خویش را ازیونانی اخذ کرده‌اند ـ مع الواسطه نصارای آرامی ـ نظریه‌اش را هیچ دلیل قاطعی تأیید نمیکند وحتی نزد اروپایی‌ها هم امروزچندان طرفدارندارد[۲۱]. آخرین مسأله‌یی که درباب وزن و عروض هست نکته‌ایست که مخصوصاً امروز اهمیتی بیشتردارد و قطعی‌تر: آیا مفهوم وزن فقط از توالی مصرعهای مساوی حاصل میشود یاآنکه ازاجزاء وزن هم ـ که عبارت باشد ازمصرع‌های همجنس امانامساوی ـ می‌توان اینصورت را بوجود آورد؟ این است مسأله‌یی که چیزی بنام شعرنورا بوجودآورده است ونزد ادبای ماهنوز جوابی ندارد جزطعن وانکار. البته اگروزن عبارتست ازنوعی نظم‌که دراصوات کلام باشد تساوی طولی مصرعها در آن ضرورت نداردچنانکه شکل مستزاد هم بیك تعبیر نوعی آزمایش بوده است از با هم آوردن مصرعهایی‌که بایکدیگر مساوی نیست[۲۲]. دراینصورت سخن میتواند موزون باشد بی‌آنکه اجزاء آن ازحیث طول مساوی باشد. در حقیقت تقید بیك وزن معین ـ در سراسریك منظومه ـ شاعررا ناچار میدارد که در سراسر شعر برای احوال و احساسات گونه‌گون که ناچار اوزان متفاوت را طلب میکنند جزهمان یك وزن را که بنای منظومه بر آنست

✡ G. Hoelscher ✡Tkatsch

بکار نبرد و تمام ماجراهای غم و شادی، مرگ و ولادت، جنگ و صلح قهرمان حکایت را همه بیك وزن بسراید . این البته اقتضای سنت هست اما اقتضای طبیعت نیست و بی‌شك همین نکته از اسباب عمده است در احساس ضرورت برای ترك اوزان متداول عروضی. بعلاوه مواردی هست که شاعر در وزنی که انتخاب کرده است حرفش تمام شده است لیکن برای حفظ و رعایت وزن ناچارست دست بزند به حشو ـ یعنی با پنبه خرده‌های شبکلاه غیبی خویش تمام رخنه‌ها و سوراخ و سنبه‌های «بیت» خود را انباشته کند . اجتناب از این دشواریهاست که امروز شاعر را وا میدارد که وزن شکسته بکاربرد ـ وزنی که در آن چیزی که هیچ اهمیت ندارد عبارتست از تساوی مصرع‌ها . با این کار شاعر درواقع از اسارت وزن و سنت بیرون میآید و آن آزادی را که لازمهٔ شاعریست بدست میآورد . این آزادی باو اجازه میدهد وزن عروضی و سنتی را بشکند آهنگ کلام را در تساوی طولی مصرعها محدود نشمرد بمناسبت معنی وزن را کوتاه و بلند کند در هر قسمت شعر وزن را موافق با حالات و احساسات مندرج در کلام انتخاب کند وزن را در مجموع مصرعهای کوتاه و بلند متوالی بجوید یا مصرعها را در کوتاهی و بلندی که دارند طوری ترتیب دهد که مجموع شعر آهنگی درست کند بیش و کم از نوع بحر طویل یا چیزی همانند آن .

درهرحال باید شاعر آن آزادی را داشته باشد که بیهوده برای مساوی کردن مصرع‌ها آنها را باالفاظ و عباراتیکه در واقع حشوست ـ و تقریباً همیشه قبیح ـ پر نکند و این سنت شکنی البته همانطور که بشاعر آزادی میدهد ، مسئولیتش را هم ـ دربرابر توقع خواننده ـ میافزاید.

از جمله ، خواننده دلش میخواهد چنین شعری نه سکته داشته باشد نه حشو. مگر نه‌سبب وجود این‌وزن شکسته تاحدی گریزواجتناب بوده‌است ازهمین حشووسکته؟ البته سنت شکنی را برهیچ آفریننده نمیتوان‌عیب گرفت‌اما عیب‌واقعی- بلکه ننگ‌واقعی - است که یك مدعی هم‌باغوغا وشغب سنت شکنی کند و هم آنچه بنام شعرعرضه میکند هذیانی باشد بی‌معنی وفاقد لطف وذوق شاعرانه . بله در شاعری آنچه اهمیت دارد این است که‌گوینده دردی واقعی داشته باشد وپیامی که شعرش بیان آن باشد . وقتی شاعرنه هیجانی دارد ونه‌اندیشه‌یی سخنش راشعر نمیتوان خواند - خواه با وزن و قافیه باشد خواه بی قافیه وبی وزن .

شرط اول برای شاعر وجود شور والهام شاعرانه است - وجود نفحه‌یی نامرئی و مرموزکه تار دلش را بارتعاش آورد ونوا . اما البته کاربه همین جا تمام نمیشود باید شاعرتمام وجود خود را درشعربریزد- لفظ را روشنی وتراش دهد وزن را بافکرهم کوك کند وآنچه را درذهن دارد بکمك لفظ و وزن بدیگران منتقل کند - تلقین . تا شاعرصد بار درطی این‌کاردرپیچ وخم‌رنج ومرارت‌نیفتد ازعهدهٔ‌یك بیت هم‌برنمیآید. تا خود را دربست تسلیم پـرودگار شعر نکند نمیتوانـد شایسته عنوان شاعر باشد .

تابعه[۲۳] - که بقول شاعران عرب الهام بخش شاعران است - برخلاف آنچه از نام وی برمیآید دروجود شاعرمتبوع نمیخواهد تابع میخواهد وتابع کامل. آنجاکه یك طوفان واقعی دردرون شاعرنمیجوشد آنچه میگوید شعرواقعی نیست. شعرواقعی تاحدی‌نظیرآن چیزیست که افلاطون میگوید : زادهٔ بیخودیست[۲۴] . بعلاوه پـروردگار شعرازشاعر

میخواهد که تمام هستی خودرا وقف خدمت او کند . وقتی ازیك خانم که درشعر قریحهٔ عالی داشت وحتی قطعه‌ئی بنام دریا اورا بلند آوازه کرده بود[۲۵] - پرسیدند که چرا دیگرجزبندرت شعرنمیگوید؟.. جواب جالبی داد که اینجا درخوریادآوری است :گفت نمی‌توانم تمام‌وجودم راوقف شعرکنم وتا این کاررا هم نکنم نمیتوانم شعربگویم. نمیدانم کجا خواندم که یك شاعر جوان مجموعه‌یی از اشعار خود را نزدیك استاد پیر فرستاد و از وی درخواست کرد تا درباب این اشعار نظرش را بی‌رودربایستی بیان‌نماید تااگراین شعرها پسندیده نیست وی ار شاعری بکلی صرف نظر کند . استاد مجموعه را نخوانده پس فرستاد که اگر میتوانی ازشاعری صرف‌نظر کنی واگرهیچ ضرورتی نیست که ترا بشعر گفتن وا دارد شاعرنیستی وبهترست ازطبع و نشر شعرخویش بگذری. فقط کسی که می‌تواند ازشعر وشاعری صرف نظر کند ، قادرخواهدبود که شاعری را یك کاراختیاری تلقی کند وترك کردنی . برای چنین کسی ممکن‌است که مثل فانتازیو ✿ ازاشخاص‌تآترالفرد دوموسه ✿ بالودگی بگوید : یك شعر کوتاه از یك منظومهٔ طولانی بیشتر می‌ارزد ، و یك جام می حتی‌ازیك شعر کوتاه‌ارزشش بیشترست[۲۶] . بله کسی این حرف را می‌تواند بگوید که شاعری برایش یك ضرورت نیست ، ویك‌اجبار. در هرحال آنکس که در شعرحرفی برای گفتن ندارد نبایدگناه خود را بگردن وزن وقافیه بیندازدباید شاعری راکه‌برای اویك حاجت‌روحانی نیست ترك کند وکناربرود. آیا این صمیمانه‌تروحتی شاعرانه‌ترنیست ؟

✿ Fantasio. ✿ Alfred De Musset.

۱۰

قالب و هدف

از ائتلاف وزن و قافیه چیزی که عاید شعر میشود عبارتست از قالب ـ قالبهای شعر ـ و از اینجاست اقسام گونه‌گون شعر . در شعر فارسی قالبها نیزالبته ـ مثل وزن وقافیه ـ ازتأثیرشعرعربی خالی‌نیست اما میراث گذشته ـ فهلویات وادب عامیانهٔ قدیم ایران ـ هم بی‌شك در ایجاد آنها نقشی داشته است ، ونقشی مهم . درهرحال آنچه این قالبها را شکل‌میدهد بیشترقافیه‌است وگاه وزن‌نیز. مواردی هست که‌مصرع‌ها درهربیت بایکدیگرقافیه دارندنهایت آنکه قافیه درابیات متوالی یکسان نمیماندودرهربیت عوض میشود . این را مثنوی میگویند به هروزن‌که باشد وبه هراندازه . درموارد دیگرطی‌ابیات متوالی‌قافیه فقط درمصرع دوم رعایت میشود ـ یعنی بدنبال یکدیگر . این قالب را قطعه‌میگویند وممکن است ازدوبیت باشد تابیشتر ـ هرچه باشد . همین قالب اگردر بیت اولش ـ که معمولا مطلع خوانند ـ هردومصرع مقفی باشد دیگر قطعه خوانده نمیشود بلکه آنرا اگرتعداد ابیاتش ازپنج تاسیزده باشد ـ

بندرت بیشتر ـ غـزل میخوانند ورنـه قصیده . قطعات دو بیتی اگـر
بروزن لاحول ولا قوة الا بالله آید رباعی است وگرنه دو بیت . شرط
ایـن هر دو نیز آنست کـه قـافیه در سه مصراع آنهـا ـ اول و
دوم و چهارم ـ رعـایت شود . بـدینگـونـه ربـاعـی قـالبـی
است که در آن گذشته ازعامل قافیه عامل‌وزن نیز اهمیت‌دارد همچنین
است دوبیتی که در آن نیز غالباً وزن رایج همانست که در فهلویـات
هست: فهلویات‌و دوبیتی‌های باباطاهر . قالبهایی که ترجیع‌بندوترکیب
بندخوانده میشود عبارتست ازغزلهایی بیش‌کم مسلسل که یك‌برگردان
یا یك بیت مستقل‌مقفی آنهارا بهم میپیوندد. چنانکه مسمط هم‌ترکیبی
است از همین قالبها بـا این تفاوت کـه در انواع مسمط چند مصراع
متوالی قافیهٔواحددارند اماآخرین مصراع هربند قافیه‌اش مساوی‌میشود
با آخرین مصراع بندیگر . بعلاوه درفارسی نوعی شعر هم‌هست که
مستزاد میخوانندـیعنی رباعی یاغزلی که یك‌جزو مستقل از همان وزن
بطور جداگانه با هر مصراعش همراه باشد بارعایت قافیه واین نیزاز
مواردیست که قالب ازائتلاف وزن وقافیه درست میشود نه ازقافیهٔ‌تنها.
دیوانهای شعراپرست ازانواع این قالب‌هاچنانکه از قدماـاشعارفرخی،
معزی‌و خاقانی ، بیشتر قصیده است وگه‌گاه ترکیب‌بند. انواع مسمط
تا حدی صنعت منوچهری‌است‌ومعزی . مثنوی از همه‌قالب‌هابیشترست
ورایج‌تر. ازشاهنامهٔ فردوسی وگرشاسب‌نامهٔ‌اسدی وخمسهٔ نظامی‌گرفته
تا مثنویات عطار، و سنائی و مولوی . در رباعی شهرت خیام باوجود
قلت تعداد رباعی‌های‌واقعی او بسیارست ودوبیتی‌ها بیشتر منسوب شده
است بـه باباطاهر. چنانکه از متأخریـن اقبال لاهوری‌از قالب دوبیتی

استفاده بسیار میکند. سیاوش کسرائی شاعر معاصر هم در شکل دوبیتی پلی ساخته است بین زبان و فکر عامیانهٔ رایج در فهلویات با فکر و بیان شعر امروز ، و قسمتی از سنگ وشبنم او چنین پلی است . در قطعه هرچند انوری شهرت دارد اما غلبه با ابن یمین است که دیوانش بیشتر ازایـن جنس است . غزل هم در فارسی نام سعدی، عراقی ، مولوی وحافظ را بیاد میآورد که کلامشان اوج شعر فارسی است. چنانکه در ترکیب و ترجیع هم نام جمال الدین عبدالرزاق، عراقی، خاقانی ، سعدی و هاتف درخور ذکر است. شکل مستزاد که ظاهراً از نوعی شعر عامیانه عربی اقتباس شده است گذشته از خواجو[1] بیشتر در بین متأخرین - از یغما تا بهار - مورد توجه بوده است آنهم برای مراثی مذهبی و اشعار سیاسی - و به ندرت حتی برای غزل وعرفان . باری درین قالبها شعر بصورتهای گونه گون عرضه میشود : خطاب ، وصف ، روایت ، مکالمه ، و مناظره - صورتهایی که در نثر نیز هست اما با تفاوتهایی . خطاب شاعر البته باغراض خطیب محدود نیست. گذشته از ممدوح، معشوق و عامه یا شخص نامعین نیز طرف خطاب او می گردد. کائنات بیروح هم احیاناً در نظر اوجان میگیرد و مخاطب واقع میشود . اینکه مخاطب شاعر کیست در فهم شعر اهمیت دارد از آنکه فرق است بین اینکه مخاطب یك کس باشد یا همه کس و یا کسی باشد - نامعین و بی تفاوت . همچنین ممکن هست که مخاطب همان گوینده باشد یعنی خطاب بنفس شود یا آنکه مخاطب شیئی باشد - از کائنات بیروح. نمونهٔ اینگونه خطابهای شاعرانه را که سرمشق والایش قرآن کریم بشمار می آید - در مثنویها و غزلیات فارسی بسیار میتوان دید چنانکه در کلام متأخرین دماوندیهٔ بهار و جسم سیاه مومیائی پروین اعتصامی از

اینگونه است ـ: یعنی خطابی که حد نمیشناسد و همه چیز از مرگ و زندگی و جاندار و بیجان هدف او واقع تواند شد . در انواع این خطابها شرط‌هاست که رعایت کردنشان لازم است خاصه شرط مطابقت با مقتضای حال که آنرا اساس بلاغت شمرده‌اند .

وصف و روایت ساده‌ترین صورتست در تقلید، تقلید شاعرانه. در وصف شاعران قدیم به جزئیات مناظر توجه داشته‌اند با اینهمه دقت در وصف، نزد آنها کمیابست . در شعر فرخی و معزی بهار و خزانی که وصف میشود غالباً یکنواخت است و بی تعین . منوچهری و خاقانی هم اگر چند تا حدی در وصف رنگ محلی را ظاهر میکنند تصویری که از وصف آنها حاصل میشود مثل پرده‌ایست که از پشت مه و غبار غروب بنظر میآید. شعر امروز البته در وصف از شعر قدما پیشرفته تر است اما در اینکار تحت تأثیر نثر است ـ: نثر اروپایی . در نقل و روایت هم توجه به جزئیات هست . با اینهمه کثرت مجازات و مخصوصاً اطناب در وصف جزئیات ـ حکایت را مبهم میکند و تناسب و ارتباط اجزاء را ضعیف . مکالمه ـ یعنی گفت و شنود بین الاثنین ـ در غالب موارد مخصوص قصه‌هاست: قصه‌های رزمی و بزمی . نکته‌یی که درین مورد خالی از اهمیت نیست آنست که آنچه هر یك از طرفین می‌گوید باید مطابق باشد با طبع و سرشت خاص او ـ نه فقط از حیث فکر و معنی بلکه هم از جهت لفظ و بیان . چنانکه در شبیه خوانیها و نمایشنامه‌های منظوم ـ که در فارسی بسیار نادرست ـ درین باب قواعد در کارست و دقایق . اما مواردی هم هست که مکالمه در شکل تغزل ظاهر میشود یعنی گفت و شنود با معشوق. از جمله در بعضی قصاید فرخی و عنصری و معزی تشبیب قصیده صورت

مکالمه دارد ، و در غزل حافظ و سعدی و کمال خنجندی و دیگران هم مکالمات هست و گاه در تمام غزل . مناظره هم تا حدی در حکم مکالمه است ـ مکالمه در بیان تفاوتها و مزیتهای دوچیز. قدیمیترین نمونه‌هایش هم در شعر موجود فارسی عبارتست از مناظرات اسدی .مناظرات شب وروز و آب و آتش وجزآنها . بعدها مناظره در شعر کسانی چون سنائی، نظامی، سعدی و دیگران جهت معانی عرفانی واخلاقی استخدام شده است و پروین اعتصامی درین کار ذوق وعلاقه‌یی خاص داشته‌است چنانکه دیوان او پرست از انواع مناظرات:ـ بین مور و شبنم، گل و گیاه، ماش وعدس وجز آنها. این است صورتهای عمده دربیان که شعرا بکار برده‌اند امااین صورتها البته اختصاص بشعر ندارد در نثر هم بکارست و علاوه بر اینها مقامات و مکاتبات هم هست که بیشتر در نثر استعمال میشود و در شعر نیست جز بندرت . از اینها گذشته درحکایت منظوم که شکل تمثیلی آن همیشه وسیله مناسبی تلقی شده است برای تعلیم ، شعر فارسی بهانه‌یی یافته است جهت لطیفه‌پردازی : قصهٔ کوتاه ، این قصه‌های منظوم کوتاه که ادبیات اخلاقی وصوفیانهٔ ما از آن سرشار است از طریق تمثیل تعلیم میکند خاصه برای کسانیکه تمثیل باذهنشان مناسبترست تا استدلال. یك نوع ازین گونه حکایات همانست که فابل می‌خوانند ـ افسانهٔ تمثیلی که قهرمان آن یك حیوان است :گاو ، روباه، وجز آنها[۲] . در مثنوی ،در عطار ، در نظامی، ودر پروین نمونه های خوب ازین حکایات آموزنده هست و این میراث لقمان حکیم که در اروپا با نام لافونتن*، فلوریان*، و کریلوف* باوج کمال رسیده است در شعر فارسی صبغه‌یی دارد عرفانی.در

*La Fontaine *Florian *Krilov

حکایات منظوم غالباً نه‌حرکت هست نه‌انتریگ. آنچه هست‌فکر است و لطیفه‌یی که انسان را وامیدارد به‌تفکرو عبرت . این‌نوع قصه در شعر بسیاری از شاعران هست ـ از سنائی ونظامی تا مولوی و عطار . اما سادگی و زودباوری کودکانه‌یی که در بیان عطار هست باین نکته‌های او چاشنی دیگر میبخشد . لطیفهٔ اودر واقع خنده‌یی است سطحی که‌ازلب تجاوز می کند وقلب‌راهم بایك‌موج‌خفیف‌میلرزاند. ازجمله‌یك‌جا قصهٔ پهلوانی هست که بسیار دلاوران را بر زمین زده است وقتی یك موی سفید در سر خویش میبیند آنرا میکند بر کف دست میگیرد و خروش برمیآورد که این همه دلاوران را برزمین زدم این‌موی اکنون‌مرا برزمین خواهدزد[۳] . نکته درمرگ‌است و پیری که همه را برزمین میزند. جای دیگر دیوانه‌یی است که چوب‌سوارشده ومیتازد باشادی وخنده‌یی تمام. می‌پرسند، چنین تنداز چه‌میتازی ؟ جواب می‌دهد که خواهم تادرمیدان عالم چنان سواری کرده باشم‌تا اگر مرا پیاده کنندحسرت نبرم[٤] .حکایتی است کوتاه که در بیان گولی‌ها و خیالبافیهای انسان بگمان من از تمام کتاب دن‌کیشوت‌گویاترست .

در کلام کدام شاعر بزرگ‌فارسی زبان هست که ازاین‌نوع‌حکایات منظوم‌کوتاه نتوان یافت ؟ دربن‌کارانوری و ابن‌یمین قالب قطعه‌رابکار میگیرند عطارو سنائی و مولوی قالب مثنوی را . عراقی در بیان آنکه معنی آدمیت‌عشق‌است‌ـ‌حرفی که از افلاطون تا فروید حکماء بصدزبان آنرابیان کرده‌اند ـ حکایتی منظوم دارد کوتاه و پر معنی که هم‌ظاهراً از عطار گرفته است و مشهورست . میگوید: واعظی بر منبر از عشق سخن میگفت مردی روستائی درآمد که خرخویش گم کرده‌ام واعظ از

مجلسیان پرسید که آیادرمیان‌شما کسی هست که هرگز عاشق‌نشده‌باشد؟ یك‌تن برخاست که من‌هرگزعاشق نبوده‌ام‌واعظ روی بروستائی کرد که اینك خرافسار بیارو ببر[۵]. در بیان آنکه کمال آدمیت در عاشقی است‌از این بهتر کلام موزون‌مؤثر نمیتوان‌گفت . این‌است یك‌نوع‌شعر تعلیمی که قوت تأثیر آن از هیچ شعر دیگر کمتر نیست و بـا شورانگیزی که در اینگونه کلام هست که میتواند شعر تعلیمی‌را ازقلمرو شعر خارج‌بداند؟ در هرحال شعر صورتها دارد و قالبها که بکمك همانها در نفوس تأثیر میکند و تصرف. همچنین بکمك این‌قالب‌هـا و صورتهاست کـه شعر خوشایند واقع میشود یا آموزنده و از طریق این خوش‌آیندی یا تعلیم است که هم مقاصد و اغراض خود را عرضه‌میدارد و در نفوس تدبیرو تصرف میکند .

با اینهمه هنوز این بحث در میان هست که آیا شعر فایده وغایتی هم دارد یا نه؟ .... این یـك مسأله است که در بارهٔ همهٔ هنرهاهست و خیلی هم کهنه‌است . اگر شعرهدف وغایتی برونی- مثلا اخلاقی‌یادینی یا اجتماعی - داشته باشد مسئولیت وتکلیف هم خواهد داشت: تکلیف و مسؤلیت اخلاقی، دینی یا اجتماعی . در واقع توقع قبول این نوع مسئولیت و تکلیف است که شعرارا نزد بعضی صاحبنظران متهم کرده است به‌بیقیدیهاوبی بندوباریها .اعتراضات زهادوارباب دیانت واخلاق برشعر ازهمین جاناشی‌است‌چنانکه‌بیشتر انتقاداتی‌هم‌که درسخنان‌احمد کسروی نسبت بحافظ و سعدی‌وخیام وسایر شاعران هست ازهمین‌سر چشمه‌آب میخورد[۶] . دربین قدماءمسلمین هم‌خشکه مقدس‌هایی بوده‌اند که‌گفتن و شنیدن شعررا بدعت میشمرده‌اند وامثال عبدالقاهر وحصری

وابن‌عبدربه وراغب برای قانع کردن آنها بجایز بودن شعر و شاعری باحادیث متوسل میشده‌اند و اخبار[۷]. چنانکه در اروپا هم کسانی از اهل کلیسا شعر راغذای شیطان میشمرده‌اند واز آن اجتناب میکرده‌اند ـ پاس عفت واخلاق را. همین طرزفکر نسبت بسایرانواع هنرنیز هست وتولستوی از کسانیست که ـ مثل افلاطون ـ در تصفیه و تهذیب هنر اصرار دارند وتأکید[۸] نزد بعضی حکماء حتی هنراخلاق جوی هم در قیاس با خود اخلاق اهمیت ندارد. چنانکه گوبی آندست که میتواند خاری را ازپای درمانده‌یی برآورد وقتی خودرا به قلم یا قلم مو بند میکند بآن درمانده‌ستم کرده است.درصورتیکه جماعتی هم هرگونه فکر مسئولیت و هدف را از شعر و از هنر نفی میکنند و برای شعر و هنر هدفی درونی قائلند یعنی هنربرای هنر .چنانکه ادگارپو این فکر راکه‌شعر و هنر هدفش تزکیه و ارشاد باشد نوعی رفض‌وارتداد میخواند ودر بیان آنکه هدف شعر برونی نیست به تأکید میگوید غایت نهائی انسان نیل بسعادت است. تعلیم فقط راه سعادت را نشان میدهدآنچه‌ما را بسعادت نایل میکند فقط هنرست و بدینگونه شعر وسیلهٔ نیل بکمال نیست خود کمال است واینجاست که بازاهمیت شعردراصلاح وتزکیهٔ نفوس ظاهر میشود ازآنکه بقول بعضی طبع عالم تمام برشرست واگرخیری در آن هست آن را باید پدید آوردهٔ شعر وهنر دانست و در بیان همین نکته است که یك شاعرانگلیسی میگوید زندگی است که هنر را تقلید میکند نه‌اینکه هنرزندگی را[۹] . درست برخلاف آنچه کسروی میگفت. برحسب این قول شعر وهنر مسئول وجود خیرهاست نه‌مسئول شرور .

البته هر دوقول مبالغه‌آمیزست و شاعرانه و در واقع جدال بین

اصحاب دو مکتب ، قدیم است و پرماجری . افلاطون حکیم که برای هنر قائل به هدف برونی بوده است شعر را از جمهوری خویش طرد میکند بسبب بدآموزیهایی که در آن هست . بعلاوه در نظر وی شعر کاری پست بوده است و مبتذل از آنکه وی زندگی انسان و تمام عالم طبیعت را عبارت میداند از تقلید مُثُل و چون کار شعر تقلید از طبیعت و زندگی است آنرا عبارت میشمرد از تقلید تقلید. چنانکه حتی شاعر که مثلا یك تخت را تصویر و تقلید میکند ، از نجار ـ که تخت را بتقلید از مُثُل آن ساخته است ـ کارش یك درجه پائین‌تر است و بنابرین شعر و شاعری کاریست دون مقام حکیم[۱۰]. بعلاوه افلاطون آنرا بسبب تأثیر سوئی که در تربیت و اخلاق دارد محکوم میدارد درصورتیکه ارسطو آنرا بچشم یك واقعیت موجود میبیند: بدش را بد و خوبش را خوب ـ یعنی برخلاف افلاطون و چنانکه رسم اوست در فلسفه‌اش. باری نظریهٔ معروف هنر برای هنر که مخصوصاً در اروپای قرن نوزدهم طرفداران بسیار یافت درواقع عکس العملی است درمقابل توقعات ارباب مذهب و حکومت . این نظریه درحقیقت میخواهد هنر وشعر را تبدیل کند بامری که فایدهٔ آن عبارت باشد از بیفایده بودن . در حالی که ارباب دیانت و حکومت درمورد شعر و هنر غالباً تمایل به‌نظریه افلاطون دارند ، در نزد افراد گرایش بیشتر به‌نظریه هنر برای هنرست[۱۱]. ناصرخسرو که شعر وهنر را وسیله‌یی تقلی میکرده است برای بیان حکمت و موعظه درین مورد طرز فکرش شباهت دارد به افلاطون. وی هرچند سخن را ازحیث علو و عظمت بر هر چیز دیگر اینجهانی ترجیح میدهد و آنرا سبب شفای انسان از درد فرومایگی و موجب نیل بسعادت ابدی میشمارد تأکید میکند که موهبت سخن را بانسان برای

هجو و دروغ نداده‌اند ونه‌برای‌لهووغزل[۱۲] . بله مذاهب ودولتها صرفه شان درینست که شعر و هنر را استخدام کنند برای اغراض خویش اما شاعر وهنرمند گه‌گاه دراستغنای طبع خود دنبال آزادی میگردد ورهایی ازمسئولیت . درهرصورت حتی وقتی هم که شعر وهنردرخدمت‌جامعه‌و اخلاق بکارمیرود باید در درجهٔ اول بقول بلینسکی✿ هنر باشد و سپس تعبیری شود ازروح یا جامعهٔ یك عصر[۱۳] . بدینگونه شعرحتی وقتی هم گماشتهٔ حکومت است چیزی از آزادی طبیعی خویش همراه دارد و این دوگانگی لازمهٔ طبیعت اوست . حقیقت این‌است که در شعر وتمام هنرها بایددوجنبهٔ‌جوهری را ازهم جداکرد : جنبهٔ فاعلی وجنبهٔ انفعالی. در واقع شعر وهنرممکن است جنبهٔ فاعلی داشته باشد و آن وقتی‌است که هنرمندآنراازروی عمد وشعوربوجودآورده‌باشد وبقصدنیل‌باغراض ومقاصدی خاص ـ از خوشایندی یا تعلیم . همچنین ممکن است جنبهٔ انفعالی‌داشته باشد وآن‌درصورتی‌است که سازنده آنرا از روی‌بیخودی ابداع کرده باشد ولاعن‌شعور . درین نوع اخیرجستجوی غایت وهدف البته بیهوده است زیرا سازندهٔ آن ضمیر ناخود آگاه است واثرهم در حقیقت تعبیری است ازهمان. درتوصیف همین نوع شعرست که‌میتوان تمثیل معروف افلاطون را راجع به حلقه‌های آهن ربایی بکار برد ـ آنگونه‌که حکیم‌یونانی دررسالهٔ ایون وصف‌میکند[۱۴] . اما جائیکه‌شعر جنبهٔ فاعلی دارد ناچار مسبوق است به هدف وغرض . ودرین حال تا حدی شباهت دارد به‌خطابه . چنانکه هم مثل آن نظر دارد به‌تصرف‌و تدبیر درنفوس . با آنکه فرق است بین‌هدف شعر وهدف شاعر آنجا

✿Belinsky

که شعر جنبهٔ فاعلی ندارد و اراده و شعور شاعر را در ابداع آن دخالت نیست صحبت از هدف و غایت نابجاست. اما در هر حال توجه به دوگانگی جوهر شعر ممکن است که درین باب هم قول افلاطون و تولستوی را با دعوی کسانی چون پو✲، و بودلر✲، و تئوفیل گوتیه✲ آشتی دهد. یعنی شعری هست که غایت و هدف دارد و شعری نیز هست که از هدف و مسئولیت گریزان است و جایش در برج عاج [۱۵]. با اینهمه حتی شعری هم که از هر مسئولیت و هدف میگریزد و میخواهد با شاعر خویش درون برج عاج پناه گیرد شعری نیست که یکسره از تأثیر جامعه و از نفوذ عوامل و اسباب انسانی بر کنار باشد. شعر مجرد ـ هنر محض ـ که شور و شوق بعضی نقادان راهم برانگیخته است [۱۶] یك تصور انتزاعی است که در عالم واقع هرگز بوجود نیامده است. فقط ذهن اولین انسان ـ آدم از بهشت رانده ـ است که ممکن بود چنین شعری بسازد. اذهان دیگر هیچیك از قید جامعه ـ از قید انسانیت ـ خالی نیست و بدینگونه حتی در شعر بی‌هدف هم منتقد میتواند دنبال هدف بگردد.

اگر کار شعر تأثیر در نفوس است اثری را که اشعار تعلیمی، دینی، اخلاقی، و اجتماعی، در اذهان مستعد دارد انکار نمیتوان کرد. همین نکته است که سرّ پیدایش اینگونه اشعار را بیان میکند. در واقع حکماء از خیلی قدیم متوجه بوده‌اند بتعلیم شعر و تأثیر آن ـ در اخلاق و تربیت عامه. شعر دینی ـ حتی در شکل غنائی آن که ادعیه است و مناجات ـ رنگ تعلیم دارد. آنچه در اینگونه اشعار محرك شاعر است البته جلب اعجاب و تحسین مخاطب نیست ـ فکر دینی است و مسأله پناه آوردن انسان به دنیای باطن. ناصر خسرو در ادب گذشتهٔ فارسی از این حیث یك سیمای

✲ E. Poe ✲ Baudelaire ✲ TH. Gautier

بیمانندست ـ بااحساسات‌دینی وباتعالیم‌قوی‌ومحکم . بااینهمه عالیترین شکل این‌نوع شعر کلام صوفیه‌است و همین‌است آنچه خاقانی تحقیق میخواند و وعظ وپند ـ چیزیکه بقول وی کلام عنصری از آن بیگانه بوده‌است[۱۷] .

درعالم اخلاق و تربیت هم تأثیرشعر ازقدیم قابل ملاحظه بوده است . عبث نیست که احمدکسروی دررواج بعضی اندیشه های ناروا شعررا مسئول میداند وشاعرانرا . درواقع کسانیکه ازشعرفایدهٔاخلاقی وتربیتی آنرا درنظرمیگیرند شعرپروین اعتصامی را خیلی قویتروعمیق ترمییابند تاکلام‌تمام شاعران بزرگی که‌کارشان غزل‌گویی بوده است و مدیحه سرایی . بعلاوه‌تحولات اجتماعی قرن اخیر که‌گذشته ازمضامین راجع به تجدد و آزادی، وطن پرستی و توجه باحوال طبقات کارگر و دهقان را هم درشعر وادب وارد کرده است نفحهٔ تازه‌یی درشعر اخیر فارسی دمیده است .

بدینگونه بعضی از این اشعارتعلیمی خطابـه های سخنوران را بخاطرمیآورد ـ خطابه های سیاسی و دینی را . اینجاست که باز سعرو خطابه بهم در میآمیزد و تأثیر کلام شاعربه نفس و روح طرف محدود نمیماند به‌عقل واراده‌اش هم تجاوزمیکند . با اینهمه‌کسانیکه تنها لذت و تأثیرخاص شعر را میجویند باین تأثیرخطابی علاقه‌یی نشان نمیدهند وطالب شعرخالص هستند : شعرمجرد[۱۸] که ازهرچه غیرشعرست خالی است.این‌نوع شعر که شوروشوق عارفانهٔ برادلی وبرموند✡ آنرا خوش

✡ Bradley ✡ Bremond

یافته است از نظر یك نقاد که با حوصله و اغماض محققانه‌یی میتواند گاه خود را به چیزی‌ازین نوع قانع کند البته ممکن‌هست امااز لحاظ شاعر که آگاهانه وازروی قصد شاید درصدد بر آید چنین شعری بسراید محال است ودعویی بی‌حجت. چرا که در فعالیت ذهنی شاعر ـ مثل هر انسان دیگر که بهرحال وجودش یك پارچه نیست ـ احوال و نمودهای گونه‌گون نفسانی نه جداست نه جدایی پذیر. از این روست که مجردترین اشعار هم همواره چیزی غیر مجرد ـ غیر شاعرانه ـ نیز با خود همراه دارد.

بقول بلیسنکی،✿ هنری که بکلی مجرد باشد و مطلق، در هیچ کجا به وجود نیامده است[۱۹]. بله اگر از روی خود آگاهی چنین شعری سروده شود چیزیست ساختگی و آگنده از ریا نه یك شعر واقعی و بی دروغ.

✿ Belinsky

۱۱

معنی و مقصود

اهمیت لفظ که در شعروزن و قافیه بر آن مبتنی است بهیچوجه اهمیت معنی را نفی نمیکند . از آنکه خیال انگیزی و تأثیر در نفوس ، بیشتر کارمعنی است . درتحقیق معنی البته باید توجه داشت باینکه فرق است میان آن معنی که از کلام شاعر فهمیده میشود و آنچه مقصودشاعر بوده‌است. چون اگرچند دربعضی موارد ـ بلکه غالباً ـ آنچه از کلام شاعراستنباط میشود بیش‌وکم همان‌است که‌خوداودر نظرداشته‌است‌لیکن دربعضی موارد چنین‌نیست وبسا که کلام‌شاعرمتضمن‌معنائی ناخواسته و نااندیشیده در می آید یاآنکه شاید شاعر در هنگام انشاء و ابداع بکلی از هر مقصدی‌ـ جزهمان ابداع و انشاء ـ فارغ بوده است و خالی . پل‌والری* شاعر فرانسوی یکجامیگوید «اگر کسی از من بپرسد ، اگر کسی‌این‌اندیشه بخاطرش‌راه‌بیابد‌ـ چنانکه غالباًهم‌اتفاق‌می‌افتد ـ که من درفلان شعرمیخواسته‌ام‌چه چیزی را بگویم‌جوابم‌این‌است که من‌هرگز نخواسته‌ام‌چیزی‌بسازم‌ودرواقع این‌نیت ساختن بوده‌است که‌آنچه‌رامن

---

* Paul valery.

گفته‌ام خواسته‌است» .[۱] همین نکته‌است که توجه بآن حق‌را به افلاطون میدهد آنجا که‌از زبان سقراط ـ ودردفاع او ـ میگوید که خود شاعران از کلام خویش کمتر چیز میفهمند تا دیگران[۲]. در هر حال فرق است بین آن معنی که ازشعر برمیآید و آن معنی که مورد توجه شاعر بوده است واین نکته را قدامة بن‌جعفر هم توجه داده است آنجا که میگوید دیگران درباب آن معانیکه شعر بر آنها دلالت دارد و آنچه مراد شاعر بوده است سخن گفته اند اما کسی را نیافتم که درنقد شعر و شناخت نیك و بدش کتابی‌ساخته باشد. یعنی در نظر وی آنچه مراد شاعر است از شعر و آنچه ازشعر مستفاد میشود یك چیز نیست[۳]. وی تأکید میکند که آنمعانی ـ یعنی معانیکه شعربر آنها دلالت دارد ـ باید که باغرض مقصود ، یعنی‌غرض واقعی شاعر بدرست رویا روی باشد چنانکه از آن مقصود منحرف‌نشده باشد[۴] و بعبارت دیگر کلام او با مقصدش موافق باشد و مناسب. این نکته است که سرّ توفیق شاعران بزرگ را بیان میکند زیرا در سخن آنها آنچه ازشعر برمیآید درست همانست که مراد شاعر بوده‌است اگر خللی در ادراك آن مقاصد پیش آید گناه شاعر نیست تقصیرفهم کوتاه خواننده است و آشنا نبودنش بزبان و بیان او . باری اثر شاعر خودش وجودی مستقل دارد و سرنوشتی جداگانه که ربطی بسرنوشت شاعر واحوال او ندارد و حتی مرگ شاعر نیزآنرا عوض نمیکند و از این روست که توجه بخود شعر و آنچه شعر برآن دلالت دارد نزد بسیاری از اهل نظر بیشتر اهمیت دارد تاتوجه بآنچه شاعر درگفتن شعر درنیت داشته است .

اینکه شاعر در سخنی که گفته است چه قصدی داشته است و نیتش چه بوده است شاید فقط در آنجا مهم باشد که خواننده‌یی محقق بخواهد در احوال شاعر تحقیقی کند یا اینکه درجهٔ توفیق اورا دربیان آنچه مرادش بوده است درك نماید اینجاست که مقایسه بین دو شاعر ممکن میشود چون از این طریق است که میتوان دریافت از دو یا چند شاعر که معنی واحد یا مشابهی را در نظر داشته‌اند کدام یك بهتر آن معنی‌را ادا کرده است. اما خوانندهٔ عادی که امروز فی‌المثل سعدی‌وحافظ‌را میخواند برایش بهیچ‌وجه‌اهمیت ندارد که آن دو شاعر بزرگ گذشته چه جور آدم هایی بوده اند و چه قصدی از این سخنان داشته اند. آنچه برای‌او‌اهمیت دارد این‌است که این‌سخنان چه چیزی را بیان میکند ؟ چه سوز و دردی را و چه شور و هیجانی را ؟ چون آنچه در نفس وی امروز تصرف و تأثیر میکند کلام شاعرست و نه قصد ونیت او و اینجاست که در مطالعهٔ آثار شعرا توجه بیشتر مصروف میشود باینکه ازاشعار آنها چه برمیآید و شعرشان برچه معانی دلالت دارد . درفهم این معنی‌نیزهم آشنایی خواننده‌بازبان وبیان شاعر دخالت دارد هم عامل تحول و زمان . از آنکه لغت و زبان چون تدریجاً عرضهٔ تغییر وتحولست والفاظ بساکه درطی زمان ازمعانی تازه‌گرانبار میشود ، از این رو اتفاق میافتد که اهل یك عصر از شعر شاعرچیزی درك میکند که اهل عصر دیگر جز با کمك شروح و تفاسیر آن معنی را درك نتواند کرد و البته در نقد و شناخت شعر آن معانی که در عصر خود شاعر از شعرا و فهم میشود معتبرست نه آنچه در عصرهای آینده فهم تواند شد. از اینروست که درحل‌مشکلی که درشعر یك شاعر پیش

میاید بطرز استعمال آن لفظ درسایر آثار او یا آثار معاصرانش رجوع میکنند و اینجاست که آشنایی با احوال شاعر و عصر او کمك مؤثر تواند بود در فهم آن معنی که ازشعرا و برمیآید . اما آن معانی که شعر بر آنها دلالت دارد البته نامحدودست ومتنوع نهایت‌آنکه درقدیم مخصوصاً درقصیده ـ که اساس شعر قدیم عربی همانست ـ آنهمه را تبویب کرده‌اند وازآنها اغراض شعررا نشان داده‌اند . بدینگونه معانی شعر ممکن است مشتمل بر مدح باشد یا هجا ، برفخر باشد یا رثا ، و همچنین وصف باشد یا غزل ، قصه باشد یا مثل ، شکر باشد یا عتاب و ادب باشد یا اعتذار و اینهاست اقسام آن معانی که شعر بر آنها دلالت دارد .

بعلاوه در معانی شعر ماده نیز تفاوت میکند و از این روست که فهم معانی ، گذشته از شناخت لغت و تحول آن‌گه گاه حاجت دارد بمعلومات دیگر ـ معلومات گونه‌گون خارج از شعر . این معلومات عبارتست از آنچه در نزد شاعر ومعاصران او شایع بوده است ورایج و بهمین سبب غالباً درمورد هرشاعر ، هرعصر، و هرمحیط در اینگونه معلومات تفاوت هست . فی‌المثل شعر اعراب جاهلی فهمش غیر از لغت محتاج است بآشنایی با انساب عرب و ایام ومنازل‌آنها . ازآنکه اشارات وتلمیحات باینگونه چیزها درآن اشعار بسیارهست. مکررشاعر از منازل مختلف سخن میگوید ، یا از روابطی که‌بین قوم‌او و طوایف دیگر هست یاد میکند . گه‌گاه اشاره دارد به راههای بیابان ، واحه‌ها و و آبگیرهای بین راه. در بعضی موارد لاف‌ها میزند از فیروزیهایی که قوم او برطوایف دیگر داشته‌اند . ازشکست‌هایی که طوایف مختلف

از خویشان وی یافته‌اند. از برخوردها ، غارتها ، خونریزی‌ها ودسته ـ بندی‌هایی که در گذشته بین طوایف مختلف روی داده است و البته فهم آن همه بدون آشنایی باحوال عرب و انساب و ایام آنها ممکن‌نیست و از این روست که در آغاز کار تدوین ادب عربی آشنائی با نساب و ایام تواریخ عرب راهم برای ادیب لازم دانسته‌اند و مهم[5] . اماشعر فارسی در عهد غزنوی ـشعر عنصری و فرخی ـ لازمه‌اش آشنایی است با محیط و حوادث روزگار سلاطین مزبور ـ غزواتشان در هند ، روابطشان با سلاطین وامراء دیگر، محیط دربار و احوال رجال آنها. درحالیکه آشنایی بااین معلومات دیگر البته برای فهم شعر ادیب الممالك یا ملك‌الشعرای بهار که با وجود حفظ و مواظبت سنت های ادبی گذشته شعرشان غالباً مشحون است از حوادث و اوضاع سیاسی و اجتماعی ادوار اخیر ایران کفایت نمیکند. از آنکه معانی دیگر در این اشعار هست و معلومات دیگر . بدینگونه فهم هر گونه شعر مستلزم وقوف بر معانی مناسب آن هاست شعر خاقانی و انوری مشحون است از معلومات عصری آنها ـ طب ، نجوم ، حکمت‌وحتی‌فو کلورقوم،درصورتیکه‌فی‌المثل‌شعرعطاروعراقی‌لازمه‌اش آشنائی است با حکمت و عرفان صوفیه و بدین ترتیب شعرهرشاعر و هرعصرمشتمل است بر معلوماتیکه فهم آن بی وقوف بر آن معلومات ناممکن‌است یادشوار . اما بحث درمقصود شاعر امردیگریست و فهم آن نکته دردرجهٔ اول موقوف است برآنکه معلوم شودکلام شاعر در معنی حقیقت بکار رفته است یا مجاز. مخصوصاً درآنچه مجاز هست و کنایه فهم مقصود شاعر محتاج است بتأمل و تأویل . بعلاوه مواردی

هست که مقصود گوینده ورای ظاهر لفظ است . فی‌المثل ظاهرش جدی است امانیت شاعرجدنیست هزل‌است یا طنز. البته بسیاری ازاغراض شعرممکن است‌بشکل طنزدرآید و ازصورت جد خارج شود . چنانکه بسحاق اطعمه ، غزل را از صورت جدی بیرون آورده و سوزنی حتی مرثیه را- نمونه‌اش مرثیه اوست در حق نظامی[۶] بدینگونه‌است که کلام جنبهٔ طنزپیدا میکند وهزل . طنزالبته اختصاص به معنی غیرجدی ندارد گاه معانی جدی هم برنگ طنزبیان میشود چنانکه نمونه آنست بعضی آثار عبید زاگانی و موش و گربهٔ معروف‌او[۷]. اما آنچه هزل و طیبت خوانده میشود طنزیست غالباً خنده انگیزه و غیرجدی . درباب منشاءکومدیا حکماء بحث بسیارکرده‌اند[۸] ازافلاطون‌گرفته تابرگسون✡ نکته این‌است که‌طنزوهزل کلام‌را ازجدی‌بودن خارج‌میکند وزندگی‌ار نشاط میبخشد وسبکی ـ مثل بازی . با اینهمه شعروهنربرای تصرف‌در نفوس بجزبازی و طنزراههای دیگر دارد کـه مهمترست و قویتر . در هرحال فهم مقصود شاعردر درجهٔ اول لازمه‌اش درك این نکته است که کلام‌اوناظرست به‌جد یاطنز،به حقیقت یامجاز. بعلاوه باید دیدمخاطب شاعرکیست وشاعر بچه‌کس‌نظرداشته‌است. توجه بهمین نکته‌است که میزان توفیق شاعررا دررعایت مقتضای حال نشان میدهد . درباب‌معنی نکتهٔ دیگرآنست که باید درشعر ، تناسب بین انواع معانی رعایت شود معنی ممکن است‌جنبهٔ تعلیمی داشته باشد یا جنبهٔ عاطفی[۹] معنی تعلیمی آنست که محرك یانتیجه‌اش تعلیم باشد یا توصیف و معنی عاطفی آنکه محرك و نتیجه‌اش عواطف باشد و احساسات . بعضی الفاظ هست کـه معنی‌شان‌گاه تعلیمی است‌گاه عاطفی بعضی هم فقط معنی عاطفی دارند

✡ Bergson

یا تعلیمی . رعایت تناسب و تعادل ـ بین این دو جنبهٔ معنی ـ است که شعر را در حد اعتدال نگهمیدارد و این لطیفه ایست که کلام شاعران بزرگ را از کلام شاعران عادی جدا میکند و بآن توجه خاص باید کرد . معانی شعر ـ آنچه شعر بر آنها دلالت دارد و آنچه مقصود و نیت شاعرست ـ البته نامحدودست و حتی برخلاف آنچه بعضی شعرای عرب[10] گفته‌اند و اقعاً یك عمر میتوان سخن از زلف یار گفت[11] بی آنکه معنی بپایان رسد و مایه‌یی نماند . بااینهمه صفات معنی محدودست : ـ وضوح ، درستی ، و مطابقت با مقتضای حال .

شرط وضوح البته درهر نوع بیان ـ که هدف آن تصرف در نفوس باشد ـ رعایت کردنی است و بشعر اختصاص ندارد . فایده‌اش هم آن است که درك معنی ممکن شود و غلط و اشتباه پیش نیاید . بااینهمه در شعر سایه‌یی از ابهام لازم است تا کلام خیال‌انگیز باشد و مؤثر و این نیز دقیقه‌یی است که رعایت کردنش کار شاعران بزرگست و گویندگان عادی که درین باره جانب اعتدال را ازدست داده‌اند شعرشان یا زیاده صاف و ساده است یا فوق‌العاده مبهم و تاریك . امادرستی درشعر بآن معنی است که گوینده در امر تصویر ـ همانکه یونیها تقلید میخوانده اند ـ دچار خطا نشود . چنانکه اگر معنی هم در حقیقت خطا باشد اما شاعر آنرا بدرست تصویر کرده باشد براو چندان جای اعتراض نیست و اینجاست که ارسطو تفاوت میگذارد بین خطاهایی که بصناعت شعر مربوط است با خطاهایی که تعلق دارند به امر دیگری که آن امر عرضی است و تبعی . چون به تعبیر حکیم یونانی خطایی که ناشی شده باشد از اینکه شاعر نمیداند مرال ماده شاخ ندارد البته کمترست از خطایی که ناشی شده

باشد ازاینکه مرال ماده رابطورناپسندی تصویر وتقلیدکرده‌باشد[۱۲] . در هر صورت آنچه در معنی اهمیت دارد در درجه اول آنست که وافی باشد به مقصود . یعنی آنمعنی که برای مدح میاورند در واقع جهت ممدوح مدحی بحساب بیاید و آنچه برای هجو میاورند بحق برای وی‌هجو بشمار تواند رفت. دربارهٔ اغراق ومبالغه‌هم بحث است که تا چه حد رواست . درست است که در باب قیاسات شعری گفته‌اند فایده شان آنست که معانی بزرگ راخردجلوه دهد ومعانی خرد را بزرگ[۱۳] و حتی بعضی بر شعرطعن کرده اند :چون اکذب اوست احسن او[۱۴]لیکن دربن‌باب غالباً آنچه را باعقل مخالف باشد یابسرحد امتناع عقلی کشد جایزنمیشمارند و حتی، بعضی نقادان برشعرگویندگان طعنه‌ها دارند از آنکه مبالغات آنهابا آداب‌شرع یا آداب‌عرف‌منافی‌است[۱۵] . نکتهٔ دیگر که در باب معنی اهمیت دارد ابتکار است و تازگی. معنی که مسبوق باشد غالباً موجب نفرت یـا کسالت طبع خوانندهٔ شعر آشنا میشود و تأثیری درنفوس نمیتواند داشت . بااینهمه تکرار معانی شایع موجب پیدایش سنتهای ادبی میشود که همه جا اساس ادب رسمی است ـ ادب کلاسیك . شوق عامه بمضامین تازه واظهارملال ازحرفهای مکررعامل عمده‌است درجستجوی معانی بکروتازه. بعضی شاعران در تلاش معنی تازه بافراط میگرائیده‌اند و همین نکته است که شعر بعضی شعراء هند مثل‌فیضی‌وغالب، ومخصوصاًعبدالقا دربیدل‌راگه‌گاه‌زیاده ناگوار کرده است. تنوع‌جوئی‌درمضامین‌بعضی‌شاعرانراواداشته‌است به‌تفنن‌دربیان معانی شایع . با این شیوه است که شاعر می‌تواند آنچه را نزد عامه

زشت‌است وحقیر بزرگ جلوه دهد وزیبا و آنچه راحاکی از پستی‌است وخواری نشانه‌یی فرانماید ازغرور وسرفرازی . رباعی کمال اسمعیل، که تشبیه باژگونه‌یی کرده است راجع بمشك و خون بنابر مشهور او را درخوریك لقب افتخار آمیز کرد ـ خلاق‌المعانی[۱۶] مرثیه‌یی هم که ابوالحسن انباری ساخت درحق ابن بقیه نمونهٔ یك‌توفیق جالب است دربن‌باب[۱۷] . دربن‌قصیده ازمنظرهٔ خواری یك وزیر مغضوب که او را بدار زده‌اند ، مردم بتماشایش آمده‌اند ، اطراف دارش آتش روشن کرده‌اند ، ازمنظرهٔ مصلوب که توی هوامعلق مانده‌است ، دستهایش‌را بطرف مردم دراز کرده است ، بله ازتمام این رسوایی‌ها وخواریها وی تصویرهایی ساخته‌است‌تازه وجالب. بالای دار رفتن وزیر را در حال مرگ تعبیرمی کند باینکه‌درمرگ هم مثل‌حیات‌سرنوشت اوبلندی‌است وبلندی‌گرایی . تماشاییانی‌راکه دراطراف دارش‌آمده‌اند تشبیه می کند بآنهایی که‌درزمان‌حیات‌وی نزدش می آمدند برای دریافت صله. دستش راهم که بجانب مردم درازکرده است مانند می کند بآنکه در روزگار حیات دست بسوی مردم درازمی کرد : با آنها اشاره می کرد ، سخن می‌گفت و ،صله‌شان‌داد. حتی‌آن آتش راکه دور دارش افروخته‌اندشبیه می‌یابد بآن‌شمع‌هاکه شب‌ها درخانهٔ وزیرروشن می‌شد ، ازبرای بزم‌ـ افروزی‌ها. بدینگونه باتصرف دربیان معانی از جزئیاتی که مناسب بود برای یك کاریکاتور مضحك، یك مجسمه عظیم ساخت‌ـ قوی و مؤثر . ازتأثیر وقدرت این طرز بیان بود که عضدالدوله دیلمی باچندان دشمنی که نسبت‌باین‌وزیر داشت‌وقتی مرثیه راشنید آرزو کرد که‌کاشکی بجای ابن بقیه بود ـ مصلوب[۱۸]. این نوع تصرف درمعنی تفنن است‌وتنوع و

کوششی است برای پرهیز ازابتذال .

درست است که بهرحال دوری از ابتذال لازمه‌اش جستجوی معانی‌غریب‌است لیکن‌اگرشعر تمامش‌فقط معانی‌غریب باشدشعر نیست معماست .البته معنی اگرهم مشترك باشد یامسبوق شاعربزرگ میتواند آن‌را طوری تعبیر کندکه نتوان مسبوقش خواند یا منتحل.اینجاست که مسأله سرقات دقیق میشود وتمیزبین معنی مأخوذ ومبتکر دشوار . درموردمعانی‌مشترك حتی فکرتواردهم پیش میآید ـ که دربعضی‌موارد قبولش اجتناب ناپذیرست وتنها راه برای حل مشکل . بعلاوه درنقد، ادعای آنکه یك معنی ابتکاریست وبی‌سابقه‌کاریست دشوار و که‌میتواند بدرستی ادعاکندکه فلان معنی را اول بارفلان شاعر گفته‌است وپیش‌از او سابقه نداشته است ؟

از این روست‌که بعضی‌صاحبنظران ابتکار را عبارت دانسته‌انداز تقلیدی ناخودآگاه و تفتیش نشده. بله ، چون در زیر آسمان هیچ‌چیز تازه‌نیست‌سنکا✲ حکیم رومی بخود اجازه میدهد بگوید هرچیز که‌کسی خوب بیانش‌کرده باشد مال من‌است[۱۹] . این دعوی نیزدرواقع‌تاحدی درست است . بساکه درخواندن یك قطعه شعر دریافته‌ایم‌که شاعرهمان چیزی رامیگویدکه بارها بخاطرخود ماگذشته است و یـك نشان شعر خوب همین است .

✲Senecca .

۱۲

شعر و قصه

خیال انگیزی شعر البته اختصاص به قافیه و وزن ندارد تخیلی که در ماده آن هست نیز تأثیر عمده دارد درسرایت دادن خیال شاعر بدیگران ـ مثل یك بیماری . این تخیل آفریننده مخصوصاً در قصه جلوه دارد که ارسطو آنرا تقریباً اساس مضمون دانسته است[۱] برای شعر: قصهٔ رزمی وقصه بزمی .

درواقع مخیلهٔ شاعر باترکیب آزاد حادثه‌های مختلف، حادثه‌های واقعی و حادثه‌هائیکه واقع شدنشان معقول است یامحتمل، قصه های تازه میسازد ـ قصه‌های بزرگ از رزمی وبزمی. قصه‌های رزمی یادگار جنگ‌ها ودلاوریهای گذشتهٔ اقوام است. یادگار جوش وخروش تهاجمات و تدافعات تاریخی اقوام . قصه‌های بزرگیست از سرگذشت دلاوران بزرگ . سرگذشت اخیلس‌ها ، و رستم‌ها. سرگذشت کسانی که قدرت جسمانی آنها غول آساست وکارهایشان نیزمناسب باقدرت جسمانیشان. در عین حال اعمال آنها درمقایسه با قدرت و استعداد جسمانی انسان

عادی عجیب بنظر میآید و افسانه یی . این‌است آنچه نقادان ماحماسه میخوانند ویونانیهای قدیم اپوس میخوانده‌اند یعنی قول‌وچامه[۲] . شعر حماسی درواقع عبارت است ازقصهٔ منظوم راجع به‌قهرمانان گذشته و کارهاشان ـ : کارهای شگفتشان .

نمونهٔ کلاسیك و کامل آنهم دومنظومهٔ رزمی قدیم یونانیست . ایلیاد✿ واودیسه✿ منسوب به‌هومر✿که منظومهٔلاتینی انه‌ئید✿اثرویرژیل✿ رومی‌تقلیدی‌است‌ازآنها . درقرون‌وسطی اسباب بیشتر فراهم شد برای پیدایش حماسه‌ها ـ حماسه های جدید خاصه دینی . داستان انگلیسی بولف✿حماسهٔ فرانسوی رلان✿ومنظومهٔ‌آلمانی نی‌بلونگن✿بیش‌وکم‌از اثر ویرژیل تأثر داشت وازمیراث کلاسیك قدیم. اما درمنظومه‌تاسو✿ و بهشت‌گمشدهٔ میلتون✿ حماسه‌اروپائی رنگ تازه یافت ـ رنگ تورات ورنگ‌دیانت[۳] .

درهرحال‌اپیك که‌دراروپابانام هومر، ویرژیل ،کاموئنس✿،تاسو، وکلوپشتوك✿ همراه‌است ازحیث جوهروماهیت همان‌است که‌درفارسی نام فردوسی رادر رأس یك‌کاروان‌ازشاعران حماسه سرا قرارداده است وهمراه اوست دقیقی ، اسدی ودیگران . عظمت و شکوه حوادث این قصه‌ها غالباآنها رادرعرصه‌ئی اززمان قرارمیدهد که‌درك آن آسان‌نیست: زمان‌جنگهای‌تروا ، دورهٔ جنگهای‌صلیبی ، روزگارقهرمانیهای‌اروپائی،

✿Iliade ✿Odyssée ✿Homére
✿Enéide ✿Virgile ✿Beowulf
✿Chanson de Roland ✿Niebelungenlied
✿Tasso ✿Milton
✿Camoens ✿Klopstock

عهداخیلس‌ها ورستم ها[۴] . در حقیقت با آنکه‌این حوادث بصورتیکه‌در حماسه‌ها روایت‌شده‌است افسانه است وزادهٔ تخیلهای آفرینندگان گمنام قرون ، شاعرانشان تقریباً همه جا آنها را تاریخ پنداشته‌اند : حوادث واقعی. درصورتیکه‌این اشعارهرجاواقعاتبدیل به‌تاریخ‌میشودجوهرشعری خود وقوت وعظمت آنرا ازدست میدهد از آنکه درتاریخ آنچه‌اهمیت دارد راست بودن است و در حماسه بیش از هر چیز دیگر اهمیت در شگفت‌انگیزی است وراست نمایی . واقعه‌یی که مضمون حماسه‌است شرطش آنست که‌هم وحدت و پیوستگی‌داشته باشدهم تمامیت‌بعلاوه‌باید در آن کرداری باشد شایستهٔ یك قهرمان ـ یك موجود که بالاتر از مردم عادی است[۵] . بله‌حماسه هم مثل تراژدی بدایتی دارد که آغاز داستان است وشروع بحران آن . بعد عقده است که داستان رااباوج شکوه و قدرت میرساند و آنجاست که قهرمان داستان قدرتش جلوه‌گر میشود و عقده‌گشایی کاراوست ـ که درواقع همین گشایش نهایت داستان است . این پیوستگی که ازبدایت داستان تا نهایت آن ادامه دارد از حماسه ـ نیز مثل تراژدی ـ امری میسازد تام و واحد. هر چند که بقول ارسطو آنقدر که درتراژدی وحدت تحقق‌پیدا میکند درحماسه‌نمیکند[۶]. بااینهمه در حماسه خیلی‌بیشتراز تراژدی‌امور خارق‌العاده مداخله دارد ازآنکه کار انسانهای فوق‌العاده بیشتراز کارانسانهای عادی محل توجه ومداخلهٔ خدایان وغیبی‌ها تواند بود . فی‌المثل مداخلهٔ مکرر خدایان در وقایع ایلیاد وقصهٔ سیمرغ درکارهای دستم مداخله موجودات غیرانسانی است در سرنوشت انسانها . این نکته ازعوامل اصلی‌است درایجادآن‌امری که اساس حماسه است ـ: شگفت‌انگیزی . نهایت آنکه رعایت اعتدال

در این امـر شرطی است برای حصول شرط دیگر حماسه : ـ راست نمائی[۷] . در حقیقت بی‌این دو اصل شعر حماسی بوجو نمیآید و قبول حماسه سرایان را از درجهٔ توفیقی که درین مهم یافته‌اند قیاس میتوان کرد . قصهٔ رزمی منظوم در نزد اعراب سابقه ندارد و در نثر هم اگر آثاری چون سیرت عنتر و امثال آنها هست نه عربی خالص است نه رزمی صرف[۹]. آنچه در ادب عرب حماسه خوانده میشود اپیك نیست از نوع لیریك محسوبست و بحث در آن جای دیگر دارد . اما در ایران قصه‌های رزمی بسیار بوده است و منشأ حماسه ایرانی به قبل از اسلام میرسد و اوج کمال آن نیز شاهنامه است .

حماسه‌هائی که بعداز فردوسی بوجود آمد نه ازحیث قدرت بیان شعری بپای کار او میرسد نه ازجهت توجه بدقایق فنی . بااینهمه وجود لحن حماسی واحد در آثار حماسه سرایان قدیم فارسی ـ از دقیقی تا اسدی ـ حاکی است ازوجود سنن قدیم در مأخذ اصلی حماسه ملی ایران احتمال ایرانی بودن اصل بحر متقارب نیز تا حدی موید این دعویست با این همه امروز که تمایلات ضد سنتی در شعر پیدا شده است بحر متقارب نیز ـ خاصه باهمان صورت شاهنامه ـ برای حماسه ضرورت ندارد و اگریك شاعر معاصر ـ سیاوش کسرائی ـ که خواسته‌است ازقصه آرش کمانگیر حماسه‌یی تازه بسازد نتیجه کارش مشکوك شده‌است ، تنها سببش فقدان لحن شاهنامه نیست روح قرن و بی‌توجهی به غرور و حماسه نیز در این قضیه تأثیر دارد .

با اینهمه آرش کسرائی درجای خود قوی است وموثر . این آرش که پهلوان ایرانست وقتی میخواهد تیری بیندازد که مرز ایرانزمین را

تعیین کند تمام نیروی وجود خویش را در آن کمان میگذارد همانگونه که رولان قهرمان حماسهٔ فرانسوی هم جایی که مجروح وخسته ناچار میشود در دم آخر زندگی شارلمانی را بکمك بخواند تمام قوت وتمام وجود خود را در آن نفس بلندی میگذارد که در شاخ خویش میدمد چنانکه خون از شقیقه‌هایش بیرون میآید . باری با وجود قدرتی که در داستان آرش هست اگر حماسه‌اش امروز در عقدهٔ فراموشی بیفتد شایدیك سبب عمده‌اش آنست که دیگر عصرش گذشته‌است: عصر جنگهای نژادی وتعصب‌های قومی . درهر حال شاهنامهٔ فردوسی هرچند دراجزاء تاریخ خود- فی‌المثل وقایع اسکندر، داستان‌اردشیروشاهپور- هم ازعناصر حماسی خالی نیست اماعمده حماسه آن محورش وجود رستم است و با مرگ رستم حماسهٔ شاهنامه دیکر خاتمه میابد . این حماسهٔ مفصل که در جریان یك دوران طولانی - تمام مدت فرمانروائی سلسله کیان- دوام دارد سلسله‌یی از حوادث شگفت انگیز عظیم است که وجود رستم اجزاء مختلف آنرا بهم میپوندد . در واقع حتی‌اجزاء مختلف این حماسهٔ بزرگ بایکدیگر ارتباط مرتب و معین دارند چنان که هریك ازاجزاء آن، قهرمان بزرگ حماسه‌های ایران رایك قدم تازه بسرنوشت خویش ، بپایان کار خویش، نزدیك میکند : نامجوئی‌ها، جنگها وپیروزیها. سرنوشت شوم فرزندکشی، کناره‌گیری، وباز گشت همهٔ اینها اجزاء مسلسل یك وحدت را تشکیل میدهند . در تمام این اجزاء شاعر اوج بیان‌راکه بهمان سبب بعضی نقادان قدیم ، شاهنامه را با قرآن‌مقایسه‌کرده‌اند[۱۰] چنان حفظ کرده‌است که کلام‌ازجهت شاعری و شیوه‌های آن غالبا در حد والاست - یعنی نمط عالی . و این است

نکته‌یی که شاهنامه را از سایر آثار حماسی جدا میکند. البته غیر از شاهنامه وگرشاسب‌نامه که حماسهٔ ملی است منظومهٔ رزمی شامل حماسه های دینی هم هست که در بیان قصه‌های مذهبی است – حیدر نامه‌ها، ابومسلم نامه‌ها و امثال آنها– که زود باوریهای عامه آنها را از عناصر خیال‌انگیز در آگنده است ومعجزات وکرامات غالبا رنگ‌تندی ازامور خارق‌العاده بآنها زده است. البته نبوغ هیچیك از شاعران گذشته نتوانسته است ازآنمیان چیزقابلی بوجود آورد. درآنهاخوش‌باوریها وگزافه‌کاریهای عامیانه که هست نه جایی برای شگفت‌انگیزی گذاشته است نه مجالی برای راست نمایی. با اینهمه تخیل‌آفرینندهٔ عامه‌کاری راکه در حماسه دینی نتوانسته‌است انجام دهد درمنظومهٔ بزمی تاحدی جبران کرده است. چنانکه ادب فارسی نمایشگاه پرمایه‌یی شده است ازاین‌منظومه های بزمی –: واقعی و خیالی.

منظومهٔ بزمی موضوعش عشق است و زندگی: عشقهای نامراد وهم چنین عشقهایی کامیاب اما در آگنده بموانع و رقابتها. عمدهٔ این داستانها مأخوذست از قصه‌های قدیم –: داستانهای عامیانه، یا قصه‌هایی‌که از اقوام دیگراخذ شده است. ویس و رامین فخرگرگانی که‌گویندیادگاریست از عهد اشکانیان وازبسیاری جهات یادآور داستان اروپائی تریستان وایزوت – نمویه‌یی است از آنچه شاعران قصه ساز از حکایات قدیم اخذکرده‌اند. نمونهٔدیگر داستان شیرین وخسروست و افسانه‌های‌راجع‌به بهرام‌گور که‌درهفت‌گنبد جمع شده‌است. حکایت وامق و عذرا نمونه‌یی است ازآنچه ظاهراً مع‌الواسطهٔ ادب پهلوی ار یونانی اخذشده چنانکه لیلی‌ومجنون را ازعرب گرفته‌اند وازداستانهای

راجع به‌قیس‌بنی‌عامر. بعضی‌شاعران فارسی‌گوی هم ، درهند ، قصه‌ئی چند ساخته‌اند از روی قصه‌های سندی و هندی ـ قصه‌های بزمی. از اینها گذشته از مأخذتفاسیر قرآن ـ تورات و افسانه‌های یهود ـ بعضی شاعران قصه‌های منظوم پرداخته‌اند ـ مثل قصهٔ یوسف و زلیخا وقصهٔ سلیمان و بلقیس . چنانکه داستانهای اسکندرهم منشاء قصه‌ها شده‌است قصه‌هائی غالباً بزمی که بعضی از آنها موج بیرنگی ازحماسه نیز دارد باری قصه‌های بزمی درشعر فارسی انواع گونه‌گون دارد و تخیل آزاد و آفرینشگرشاعران درپدیدآوردن اینگونه قصه‌ها از منابع‌مختلف‌الهام یافته است و عناصر گونه‌گون را بهم آمیخته . بعلاوه در بعضی موارد حوادث زنده و جریانهای نیمه واقعی منشاء الهام شاعران شده است چنانکه عشق مشهور محمود به ایاز که در آثار معاصران اونیز بدان اشارت‌هست[۱۱] درادوار بعد تدریجاً مایهٔ مناسبی شده است بـرای یك قصه بزمی ، وبسیارند شاعرانی که بنظم‌آن قصه پرداخته‌اند ـ هرچند نه باقدرت و مهارت کافی . درهرحال باوجود تقید به مراعات طرح و اساس قصه که بیشترشان بیش و کم نـزد عامه مـردم شناخته بوده است تخیل قصه سرایان مکرر در این داستانها مجال تصرف یافته است . با اینهمه در بین سرایندگان قصه‌های بزمی هیچ شاعر دیگربیشتر ازنظامی گنجوی ـ که سایرین بیش و کم مقلدان واقعی او محسوبند ـ توفیق قدرت نمائی نیافته است . در واقع در داستان هایی که مسبوق است به زمینه‌های موجود ـ تاریخی یا خیالی ـ مجال شاعر در سخن پردازی ودر ساختن شاخ وبرگهای مناسب برای قصه‌محدودست. چنان که درحماسه نیز چون شاعر غالباً داستانی را میپردازد که عامه از آن

آگاهند مجال کافی ندارد تا باتخیل آفرینندهٔ خویش قصه را رنگ و جلوهٔ دلخواه بدهد . از همین روست که تقید فردوسی به نقل و نظم عین روایت خداینامه‌ها ودقت‌و وسواسی که درین کار دارد[۱۲] دشواری کار او و همچنین اهمیت توفیق او را درین کار نشان میدهد و اثر او را بیشتر موجب تحسین میکند ومایهٔ اعجاب .

نظامی هم درمنظومه‌های بزمی‌خویش ـ از جمله‌درلیلی‌ومجنون که خواننده‌باچارچوب‌حکایت آشنائی‌قبلی‌دارد ـ باهمین‌مشکل‌روبرواست. بیهوده نیست که حتی یك لحظه هم اندیشهٔ این مشکل او را در قبول پیشنهادی که ازجانب پادشاه جهت نظم کردن این داستان باو میشود مردد میدارد زیرا در چنین داستانی ـ که اساس موضوعش عبارتست از یك عشق نومید بین دو دودلداده از دو قبیلهٔ متخاصم ـ چون صحنهٔ حوادث دیار عرب است و اقلیم خشك و مردم نامراد آن کار شاعر در صحنه‌آرایی دشواراست وچون دهلیز افسانه تنگ است ناچار درچنان تنگنایی بقول شاعرگردد سخن از شد آمدن لنگ . ازآنکه برخشکی ریك وسختی‌کوه، که درآن‌جزبندوزنجیر وجز ریگ وبیابان‌هیچ‌چیز نیست‌چه‌مجالی‌هست تا شاعرنکته‌دانی‌کند وسخن پردازی[۱۳] . بااینهمه قدرت بیان او از همین داستان خشك پرنومیدی شاهکاری ساخته است درخشان و باشکوه .

البته در این قصه و سایر قصه‌های رزمی که نظـامی و دو مقلد بزرگ اوخسرو وجامی ساخته اند ـ هم حرکت و عمل‌هست هم‌آنچه اروپائیها انتریگ میخوانند . بعلاوه توصیف عواطف و هیجانات واقعی ،آنها را رنگی میدهد شایستهٔ درام ـ درامهای بزرگ . وازاین

جاست که گاه بعضی ازاین داستانها درامهای بزرگ اروپائی را بخاطر میآورد. ازجمله لیلی ومجنون یادآور رمئوژولیت✿ میشود و ویس و رامین‌فاجعهٔ تریستان‌وایزوت✿ را بیاد میآورد[۱۴]. باری ادب فارسی در آگنده‌است بانواع قصه‌ها ـ قصه‌های‌رزمی وبزمی. مخصوصاً قصه‌های بزمی غیراز آنچه از احوال عشاق و نام آوران گذشته مایه دارد، در قصه‌های‌عامیانه وقصه‌های‌دیوو‌پری آبشخوری‌غنی‌میتوانندیافت‌قصه‌های دیووپری که انعکاس آنها محیط هزار ویکشب را درنمونه‌یی خلوتهای از هفت‌گنبد بهرام گه‌گاه تجدید میکند رنگ خیال‌انگیز شاعرانه دارد و تمام کارهای غریب و نامعقول در جوّ آنها ممکن است ومعقول. از آنکه قلمرو آنها سرزمین خیال است ـ سرزمین دیووپری.

درقسمتی‌ازاین قصه‌ها ـ وهمچنین درقصه‌هایی ازنوع هزارویک شب تأثیرعوامل غیرایرانی ـ یهودی، هندی، ویونانی‌ـ قابل ملاحظه است وکثرت‌اینگونه قصه‌هاوشهرت ورواج‌فوق‌العادهٔ‌آنها است‌که در گذشته شاعران ما را از ایجاد وابداع قصه‌های خیالی‌مانع میآمده‌است ازآنکه شاعر شرقی ـ شاعر اسلامی ـ غالباً‌بقدری مواد موجود برای نظم قصه در اختیار داشته است که حاجتی بابداع قصهٔ تازه‌یی احساس نمیکرده است. بعـلاوه انصراف از واقعیت و گریز بآنچه خیالی و وهمی بیش نیست با ذهن واقع جوی او غالبا مناسب نبوده است از این رو قصه‌های فارسی ـ غالباً ـ مسبوق است بمواد موجود، بآنچه حکایات واقعی بوده است یا حکایاتی که واقع شد نشان محتمل تواند بود اما همین نکته سبب شده است که تخیل آزاد، تخیل شاعـرانه او مجال کافی نیافته است ـ تا آنگونه که در مغرب رسم بوده است ـ به

✿ Romeo and Juliette ✿ Tristan et Ysult

ابداع قصه‌ها پردازد. تخیل او کارش غالباً عبارت بوده است از ترکیب و تالیفی بیش و کم آزاد از مواد و قصه‌های مسبوق و موجود. ایجاد و ابداع قصه‌ای - از هیچ - کاری است که نزد شاعران ما بندرت رایج بوده است و پیشرفت در آن موقوف است بآینده. آیا همین نکته کافی نیست که تاحدی، سبب بوجود نیامدن داستان‌های بزرگ - رمان - را نیز در نثر قدیم فارسی بیان کند؟ . . .

۱۳

انواع غنائی

در ترکیب مادهٔ شعر بعضی وقتها اهمیت حس بیش از تخیل است و این نکته مخصوصاً در آنچه شعر غنائی خوانده میشود بیشتر صادق است . از آنکه درین نوع شعر خیال انگیزی ناشی از حس است ـحس خیال انگیز . حس نزد حکما عبارتست از قوه‌یی که انسان بوسیله آن ازصور تهائیکه ادراك‌میکند متأثرمیشود ـ تأثری از مقولهٔ لذت یاالم، شهوت یاغضب . شاعر آن تأثررا بوسیلهٔ شعر القاء به غیر میکند و بدینگونه آنچه برای شاعر حس است برای غیر ـ که از القاء شعر آنرا دریافته است تبدیل میشود به‌تخیل .چراکه غیر بی‌آنکه صورتهای ادراکی شاعر را در یافته باشد ازطریق آنچه شاعردرتوصیف وتقلید آن صورتها ساخته‌است تاحدی نظیر آن صورتها را در خاطرمیآورد یعنی صورتها و معانی را در غیاب موجبات واقعیشان بخاطر میآورد وتخیل همین‌است. آنکه‌در کنار بخاری‌اطاق خویش‌نشسته‌است وشعری‌رامطالعه میکندکه‌کمال اسمعیل‌دروصف برف سروده‌است[1] بساکه‌گاه چنان‌تحت

تأثیر ادراکات واقع میشود که گویی نیش گزندهٔ سرمای کوهستان را در مغزاستخوان خویش حس میکند . اینجاست که حس شاعر از طریق القاء به غیر منتقل میشود و بی آنکه برف و سرمایی وی را متأثر کند خیال سرما دروی تأثیرمیکند . این خاصیت البته تنهابه آنچه جسمانی است منحصرنیست احوال نفسانی ازخشم‌وترس ورشگ وشوق‌واندوه وشادی نیزدر غیربوسیله شعرالقاء میشود وخیال وی را تحریك میکند و شعری که جلوه‌گاه چنین احوال است اگر چند خود مبتنی بر خیال نیست اما خیال انگزست و مؤثر. اینست آنچه امروزشعرغنائی‌خوانده میشود - بمعنی وسیع و عام کلمه . مضمونش هم نه - مثل درام - عمل است نه- مثل قصه - روایت. چیزیست که احوال وادراکات نفسانی را تصویرمیکند و تلقین . انواع این احوال و احساسات است که اغراض شعررا چنانکه نزد قدما معمول بوده‌است بیان میدارد - وصف، مدح رثا ، فخر، هجا ، وغزل ... انواعی که همه را تحت عنوان کلی شعر غنائی- بمعنی وسیع کلمه- میتوان‌درج کرد .

ازجمله در آنچه وصف خوانده میشود یا توصیف ، شاعر آنچه را وسیلهٔ حس خویش - در مشاهده یا مطالعهٔ چیزی - دریافته است بوسیله شعرمنتقل به غیرمیکند و شعر اوکه در واقع ظرف حس اوست خیال غیررا برمیانگیزد تا نظیر آن حس دروی نیزپدید آید وبدینگونه است که شاعرخواننده را درتماشای آنچه نزد خودش جالب بوده‌است انبازمیکند و در نفس او تصرف میکند و تأثیر . توصیف نه فقط قصه را - اززرمی و بزمی - روح وحرکت میبخشد شعرغنائی را هم خواه غزل باشد یاقصیده‌غنی میکند وپرمایه . البته وصف ممکن است‌مستقیم

باشد و بی‌واسطه - از طریق برشمردن احوال و اوصاف‌چیزها. یا غیر مستقیم - و ازطریق تشبیهات و استعاراتیکه بتوان بوسیلهٔ آنها اوصاف واحوال چیزها را دریافت . اینجا است که تشبیه و ملحقات آن هم‌بر- خلاف پندار قدامه -که هر کدام از این‌ها را جداگانه جزو اغراض‌شعر شمرده است - به‌وصف ملحق میشود[۲] . جایی هست که وصف شامل تفصیل است درجزئیات . فی‌المثل شاعرخانهٔ روستایی یامنظرهٔ غروب آفتاب دهکدهٔ خویش را - مستقلاً یا ضمن یك قصهٔ منظوم - چنان با جزئیات وصف میکند که کلام او درغیرهمان حس و همان تأثر را بر- میانگیزد که آن مناظردرشاعر داشته است. مواردی هم‌هست که وصف فقط کلی است و شاعر ازتوصیفی که میکند جزالقاء و تلقین یك حالت عام وکلی درغیرنظری ندارد از آنکه میخواهد از آنچه خود دریافته است به غیرفقط‌گوشه‌یی نشان دهد - گوشه‌یی مبهم و مرموز . اصرار وافراط درهمین طرزفکراست که شعرقدما رااز آنچه امروزرنگ محلی میخوانند تقریباً خالی کرده است چنانکه شاعر رازی و شاعر غزنوی طلوع وغروب آفتاب را تقریباً بیك‌گونه وصف کرده‌اند و توصیف بهار وخزان چنانکه فی‌المثل در شعر فرخی و معزی هست نه بهار و خزان سیستان یا غزنه است نه بهار وخزان مرو و نیشابور . گویی بهاربهشت است وخزان قیامت. از آنکه اغراق شاعرانه‌نزدقد ما آنچه را موضوع وصف میشده است تبدیل میکرده به امری کلی ، عام و مجرد - تقریباً چون‌مُثُل افلاطونی. البته‌اغراق‌شاعرانه تنها همین به‌وصف. وِصف‌اشیاء و احوال - محدود نمیشود دروصف اشخاص - ممدوح ومحبوب زنده ومرده - نیزاین اغراق شاعرانه هست و همانست که مدح وغزل وفخر

ورثارا بوجود میآورد . چون اغراق شاعرانه است که معانی بزرگ را خرد جلوه میدهد و معانی خرد را بزرگ وقتی شاعر آنرا در توصیف اشیاء بکار برد وصف پدید میآید ـ یعنی وصف شاعرانه . در صورتیکه آنرا دروصف خویش یاقوم و تبارخویش بکاربردفخر بوجود میآید یا مفاخره ـ که اعراب همان را حماسه میخوانده‌اند [۳] . همین توصیف اغراق آمیز را وقتی شاعر در حق معشوق و احوال عشق و عاشقی استعمال کند غزل است ـ یعنی نسیب و وقتی در باره عزیزی از دست رفته بکارش بردرثانام میگیرد یا مرثیه. همچنین وقتی آن را درتوصیف کسی بکاردارند که تمجید و تملق اومطلوب است مدح خوانده میشود یانعت ومنقبت واگردربارهٔ کسی استعمال کنند که مقصود تحقیریا تهدید اوست ـ هجوست یاهجا . بدینگونه تمام اغراض شعررامیتوان برگرداند به وصف و ازینجاست که وصف در فنون شعر اهمیت دارد و اغراض دیگربیش وکم تابع آن بشمارند و وابسته بدان. البته قدرت واستعداد شاعران درتمام این‌اغراض یك اندازه‌نیست شاعرانی هستند که‌قدرتشان درمدیح است یافخرشاعران دیگرهستند که درهجا بیشترقدرت دارندیا دررثاء. تفاوت‌درطبع‌است ودرآنچه شاعررا بسرودن شعربرمیانگیزد . شاعری هست که خشم اورا به شاعری و امیدارد شاعر دیگری در غلبهٔ میل و محبت سخنسرائی میتواندکرد و شاعری هم هست که تنها آزو توقع میتواندتاردلش را بلرزاند و به نوا درآورد. دربین شاعران‌عرب بسیاربوده‌اندکسانیکه به تأثیراین عوامل نفسانی درپیدایش شعر توجه داشته‌اند . عبدالملك مروان ازکسی پرسید که اکنون هیچ شعرگویی ؟ گفت درین اوقات نه شراب خورده‌ام نه طرب داشته‌ام نه خشم‌گرفته‌ام

وشعر جز دریکی ازین سه‌حال‌نگویند. نیز آورده‌اند که‌یکی از کُثیّر عزّه پرسید چراترك شاعری کرده‌یی ؟ جواب داد که جوانی رفت وسر کشی نماند. عزه مرد وشادی نماند عبدالعزیزمروان هم وفات یافت و رغبت نماند[4] یعنی دیگرچه سبب برای شاعری هست ؟ حافظ میگوید کی‌شعر ترانگیزد خاطر که حزین باشد ؟ و انوری وقتی درعالم ادعا ازحرص‌و غضب و شهوت دست فرو میشوید مدعی میشود که هم دست از مدح کشیده است‌هم ازهجووغزل[5] نقادان وصاحبنظران ازخیلی قدیم‌متوجه بوده‌اند که استعداد شعرا و مهارت و قدرتشان در انواع مختلف تفاوت داردچنانکه نشانهٔ آشنایی باین نکته‌را هم درکلام افلاطون میتوان‌یافت در یونان قدیم ، وهم در نزد ابن قتیبه ـ ادیب و نقـاد قدیـم‌عرب[6] . بندرت ممکن است اتفاق بیفتد که یك شاعر غزل سرای طراز اول در مدح هم بهمان درجه قوی باشد یاکسی که در اشعار اخلاقی و تعلیمی قدرت ومهارت دارد درساختن قصه‌های رزمی یابزمی هم بهمان‌اندازه قدرت‌داشته باشد و مهارت. البته درهریك از‌این انواع واغراض شعر، ادب گذشته نام‌هایی بزرگ عرضه داشته است وازآنهاست که میتوان تا اندازه یی به حدود و شروط هرفنی پی‌برد . باری وصف ممکن است مستقیم باشد وبطریق خبریاغیرمستقیم باشد و انشاء. هدف توصیف هم ممکن است فقط تصویـر باشد ـ تصویـر اشیاء و طبیعت. اماحتی در چنین‌حالی نیزتوصیف شاعرانه هرگزیك تصویرمجرد نیست تصویریا صورتیست‌ازطبیعت بدانگونه که درآیینهٔ ذهن شاعرمنعکس‌میشود و از اینجاست کـه تقلید شاعرانـه عبارت میشود از انسان باضافهٔ طبیعت . گرایش به رئالیسم وناتورالیسم مطلق دراین موارد ادعائی است واهی

و یالااقل غیر شاعرانه . ابهام مه آلودی که طبیعت ستائی نیمایوشیج را
با نسوی رئالیسم میکشاند سبب عمده‌یی است که کلام اورا باوجود نارسائی
های دستوریش شاعرانه‌تر جلوه میدهد تا توصیفات عریان بعضی شعرای
نئو کلاسیك امروز . بعضی موارد هم هدف ازوصف و توصیف شاعرانه
تنها تحریك علاقه یانفرت است درغیر– نسبت به یك امر، یك منظره
یاحالت . اینجاست که شاعر تقیدی بوصف دقیق ندارد . همین که بتواند
حالتی را –که خود از تماشای شیئی یافته‌است– درغیر القاء کند برایش
کافیست . درهرحال طبیعت– و انسان که جزئی از آنست– درشعر شاعران
تصویر میشود. جز آنکه شعر شاعران به ندرت آن را چنانکه هست نشان
میدهد چون کار شاعر آنست که با قیاسات شعری معانی خرد را بزرگ گرداند
و معانی بزرگ را خرد نشان دهد غالباً برای خیال انگیزی و تصرف در اذهان
طبیعت وانسان را یا بهتر از آنچه هست عرضه میدارد یابدتر . هیچ چیز
چنانکه هست درشعر نمیآید – جز آنکه شعر راتباه کند – وفاقد لطف و
تأثیر امااین طبیعت ستایی که درشعر هست از تأثیر تربیتی خالی نیست. انسانرا
بسادگی بزندگی ساده ودوراز هیاهو دعوت میکند ووجود وی را ازعشق
بسادگی بخلوت وانزواو بشادیهای بی شائبهٔ حیات میآگند. توصیف طبیعت
در بعضی موارد حاکی است از انس وعلاقهٔ واقعی بطبیعت. البته نزد عارف
طبیعت بیجان نیست زنده است ومثل هرزنده‌یی شوق وحرکت داردو
حتی عارف صداوحرکت نبض آنرا هم میتواند حس کند. روح شاعر
–شاعرواقعی مثل سعدی ومولوی – است که این شور وحرکت کیهانی
را ادراك میکند واززبان تمام اجزاء کائنات پیغام محبت میشنود و یاکه
خودرا چنان باتمام عوالم پیوسته می بیند که دردنیا هرذره یـی کـه تکان
بخورد یا نابودشود وی چنان میپندارد که چیزی ازوجودخودش کم شده

است و باچنین احساس باتمام کائنات احساس خویشاوندی میکند ومیتواند مثل سن فرانسواداسیز✿ قدیس قرون‌وسطی باد وخاك ابروسنگ ودرخت راهم برادر خویش بخواند : - برادر باد ، برادر ابر ، برادر سنگ ، برادرخاك . همین احساس پیوند با جهانست کـه شاعر را آشنا میکند فی‌المثل بازبان درخت باحرف‌ها ودرد دلهای درخت . چنانکه‌سیاوش کسرائی درغزلی برای درخت رازونیازها با این جوانی روینده دارد- مثل رازونیازی که به یك زن زیبا میتوان کرد . حتی بیان شاعر ممکن است یك لحظه ، خواننده را بیاد پل والری✿ بیندازد که دلکش‌ترین و ژرف‌ترین اندیشه‌های چنار را درپای بندیی که بخاك دارد در ضمن یك قطعه بیان میکند[۷] قطعهٔ ابرزمستانی اثردکترحمیدی هم‌چنین شعریست. با جوش و هیجان رمانتیك اما حاکی ازادراك درست ازطبیعت و شادیها و دردهایش . بااینهمه طبیعت آنچنانکه در کلام منوچهری ، لامعی و قاآنی وصف میشود چنان ازسادگی بیان که مقتضای طبیعت است بدور می‌نماید که ازآن‌اوصاف‌جزبه ندرت‌نمیتوان درغورطبیعت فرو رفت و اینجاست ضرورت تجدید نظردرشناخت طبیعت -کاریکه شعرای‌امروز ازنیماودیگران آغاز کرده‌اند . هرچند در ارزیـابی توفیق آنهـا جای بحث هست . مسألهٔ‌دیگردرین باب عبارت است ازبحث درباب‌مدیحه سرایی..این مدیحه دوستی وتأثرازمجامله و تملق‌شاعران البته‌اختصاص بادب فارسی و یا دینای اسلام ندارد و متأسفانه ازطبایع مشترك انسان است. چنانکه‌هم حکام و جباران یونان و روم ازاین شراب دروغ مست میشده اندهم‌خنیاگران‌و نوازندگان‌درگاه خسروان‌بااین‌افسون‌دلهای‌سخت

✿ St. François D'Assise ✿ P. Valery

آنها را نرم میکرده‌اند . حتی‌درجامعهٔ امروزی‌غرب هم‌جباران واقعی یعنی‌طبقات‌عامه‌درمقابل‌تملقات‌نوازشگرعوام‌فریبان‌تسلیم‌میشوند-خاصه درمواقع‌انتخابات واخذ رأی. تملقات عاشقانه هم که‌موضوع‌غزل‌است تأثیرش‌مخصوصاًدرطبقات‌مخاطب بسبب‌طبع‌مدیحه‌دوستی آنهااست که خود ناشی است ازفطرت انسانی ... درهرحال قسمت عمده‌یی‌از آثار قصده‌گویان‌ماعبارت است ازهمین مدایح وملحقات آنها :- فخر،رثا ، عتاب ، هجا ، اعتذار، وغزل . دربین این ممدوحان بوده‌اندکسانیکه از خوش باوری خویش‌یا ازتلقین شعرا واقعا این مدایح پوچ راوسیله‌یی تقلقی میکرده‌اند برای جاویدان کردن نام خویش چنانکه شعرائی هم بوده‌اندکه شهرت رودکی را - خاقانی شهرت عنصری را و ابن یمین قبول وشهرت‌عنصری وانوری‌را-بیشتر بسبب‌ممدوحانشان فرانموده‌اند وهریك خود را ازآن رقبا برترمیشمرده‌اند[۸] . منوچهری‌حتی درین‌مقام خود را بـا شاعران معروف عرب سنجیده است و ممدوح خود را با ممدوحان آنها[۹] . مدح البته‌اختصاص بامراء ومحتشمان عصرندارد در ادب اسلامی بسیارست مدیحه‌هایی‌که در حق پیغمبر گفته‌شده‌است‌یا ائمهٔ دین - نعت ومنقبت . بحث درین نوع اخیر مربوط است بشعرتعلیمی- اشعار دینی . اماآنچه راجع است بمدح محتشمان و نام آوران عصر شرط عمده درآنها این است‌که آنچه‌شاعر دروصف وستایش ممدوح میگوید مناسب‌باشد بااحوال وآرزوهای او . ازآنکه اینگونه‌تعارفات وقتی برای ممدوح مؤثر میافتدکه خود اولااقل اتصاف بآن احوال را در جزو آرزوهای خویش پرورده باشد . ازینجاست که صاحبنظران

گفته‌اند ممدوح سپاهی را باید باوصاف سپاهیان ستود وممدوح عالم‌را به‌اوصاف علما[۱۰]. مأمون‌خلیفه‌بر کلام‌یکشاعر که اورا بیش‌از حدضرورت اهل زهدنشان داده‌بود از همین جهت ایراد کرد[۱۱] ایرادی که وارد بود ونظایر آنرا ازخلفای دیگرهم نقل کرده‌اند. درست است که‌گاه بعضی از این مدایح شاید ممدوحان را تا حدی هم اصلاح میکرده است ـ و امیداشته است تاخود رابه‌اوصاف پسندیدهٔ شاعران متصف بدارندااما درغالب موارد تأثیر این تملقات فاسدکردن ارباب قدرت بوده است‌و مغرور کردن آنها ـ لامحاله مغرور کردنشان به‌نام باقی ، دولت‌جاوید. نه‌مگرحتی پیندار✲ شاعرقدیم یونان‌هم‌گفته‌است‌کارهای بزرگ وقتی‌از ستایشگری شاعـران بی نصیب باشنددرفراموشی عمیق فرومی‌مانند[۱۲] اینجاست که حق باناصر خسرو وامثال اوست ـ که‌شاعران مدحتگررا ملامت‌ها کرده‌اند ، بیش ازممدوحانشان. می‌گویند نابغهٔ ذبیانی هم که اول بارقصیدهٔ عربی را برای مدیحه‌گویی یکاربرد نزد قوم حیثیت‌خود را ازدست‌داد[۱۳]چنانکه هرچند ازنعمت وثروت بهره‌یافت ومثل‌اخلاف ایرانی خود عنصری ومعری در طلا غرق شد امانزد عامه از اعتبار و وجاهت افتاد ـ وظاهراً این میزان را عامه حفظ‌کرده است و هنوز هم رد وقبولش‌تابع آنست ـ تقریباًدرهمه‌جا . باری در طی این‌مدیحه‌های صنعت‌گران که‌حتی زبانشان‌برای ممدوحان ترك وتر کمان قرنهای‌پنجم وششم درك‌کردنی نبود این‌میسن✲ های شرقی آنچه رابرای ارضاءحس تملق جویی خویش لازم داشتند بدست می‌آوردند وهمین‌کافی بود که خیالشان رابرانگیزد ونفوس غارتگرشان را به‌نفوس غارت شده‌ـ بنفع

✲pindare ✲Mecene

شاعر- تبدیل کند. علاقهٔ جنون آسا به دروغ چاپلوسان غالباً این ممدوحان سطحی را تا آن حد گمراه میکرد که استعدادهای کم مایه را نیز گه گاه بقدر نبوغ واقعی تشویق میکردند - بوسیلهٔ صلات و جوایزی که از غارتها واردوکشی‌ها بدست میآوردند. سلطان محمود غزنوی مدیحهٔ عنصری را که فی‌الجمله چیزی از آن درك میکرد باشعری که ننداـ یك راجهٔ متملق‌هند و - بزبان خویش درمدح اوسرودبیك نظرمیدید[۱۴] از آنکه هر دوشعرفقط غرور اوراارضاء میکرد واورا درعالم رؤیاهای مستی‌بخش در ردیف خدایان بی زوال هند درمیآورد.

هدف اصلی شاعر هم درینگونه اشعار همین بود - تصرف در نفوس ممدوحان بقصد تحریك سخاوت آنها وهرجا که‌این مقصودحاصل نمیشد عکس‌العمل شاعر سخت بود و غیر شاعرانه. گاه تخلص بنام ممدوح دیگر میشد: کاری که حتی عنصری هم بدان متهم شده است و گاه ممدوح تهدید میشد وکار به عتاب میکشید یا بهجو بهمین سبب بود که هرجا ممدوح گشاده دستی پیدا میشدکه از ساده دلی‌یا زیرکی برای‌دروغ‌های متملقان ارزشی قائل بود ازهمه جا شاعران ومسخرگان و خوش آمدگویان بدورش جمع میشدند تا از آن باران طلائی‌که از دستش میبارید سیراب شوند واگر بهره‌یی حاصل نمیشد اورا ترك میکردند بقصد جایی دیگر. فهم وعلاقهٔ ممدوح‌ولیاقت اواهمیت‌نداشت و این نکته را خان‌های غارتگر و جاهل قرون تالی هم - مثل خود شاعران- درك میکردند. درواقعهٔ افاغنه، یك‌امیر ناتراش درفارس مورد ستایش شاعری شدکه وی ازشعرا وهیچ نفهمید اما وقتی چند بیتش‌را گوش کرد گفت‌کافیست میدانم چه میخواهد قدری‌پول باو بدهید[۱۵].

همچنین حکایت معروف صله بخشی لفظی کریمخان ـ که شاید عبارت شاه بخشید شیخعلیخان نبخشید بآن راجع باشد ـ حاکی‌است ازتوجه عامه به مقصد اصلی ستایشگران . داستان معروفی شاعر با خلف احمد و حکایت خـرك سیاه او که در جوامع الحکایات عوفی[۱۶] آمده‌است هم نمونه‌یی است از طرزفکرمدیحه‌سرایان که احیاناً از نبودن ممدوح بـا همان لحنی شکایت می کردند که امروزیك بقال بینوا میکند از فـروش نرفتن جنس بادکرده‌اش. عین این لحن شکایت را درقصاید ستایشگران ازمنوچهری ، انوری، وظهیرتاوصال و سحاب و سپهرمیتوان یافت .

یك نوع از این‌مدایح هم هست که اختصاص‌دارد به خودستایی ـ فخر. این نوع شعر ظاهراً ـ اساس قصیده بوده است در شعرعرب جاهلی که شعررا وسیله‌یی‌میدیده‌اند برای عرضه‌کردن مفاخر ـ مفاخرقبیله ومفاخر خویش . در ادب اقوام دیگر هم شعر فخر هست و حتی امروز بعضی روانشناسان‌مبنای آنرا یك عقدهٔ روحی‌میدانند ـ عقدهٔ نرگسی* . بنای این حال برداستان نرسیس‌است ازارباب قدیم یونان که صورت‌خویش را درآب دید وعاشق خود شد آخرخداوند اورا تبدیل کرد به‌گل ـ به نرگس که درادب غربی مظهری است برای خود پسندی . نه‌آخر خود پسندی صفت عمدهٔ هرآفرینشگرست؟شلگل* منتقد آلمانی‌یك‌جامیگوید هرهنرمندی نرسیس است یعنی خودپسند. باری این خود بینی‌شاعرانه منشاء معانی وسبکهایی خاص شده‌است در شعر و شاعری . عمربن ـ ابی‌ربیعه شاعرعرب که‌گویند محبوب زنان بود و شاعرعشق وعاشقی، درغزلهای خویش بیشتر خود را میستود چنانکه گویی خودش معشوق

* Narcissus complex. * Schlegel.

بود نه عاشق . آیا همین طرزفکررا دراشعارعاشقانهٔ دکترحمیدی شاعر معاصرما نیز نمیتوان یافت که‌گویی او نیز مثل هبل ✡ شاعر آلمانی از معشوق توقع دارد که درعشق وی پایدار باشد اما ازوی توقع وفاداری نکند ؟ درادب فارسی البته بسیار بوده‌اند شاعرانی که اشعار فخریه سروده‌اند ـ مخصوصاً درستایش شعرخویش. بیک‌روایت ـ که گویامورد قبول آدمهای خوش باور و آدمهای شکاك هردومیتواند بود ـ اولین کسی که درشعرخویشتن را بستود ابلیس بود یعنی اولین‌شعر، ستایشی بوده است ازگناه و دروغ . غضائری ، انوری ، سیدحسن‌غزنوی، خاقانی ، نظامی ، حتی وصال وقاآنی همه فخریات دارند بسیار . نوعی از همین اعجاب بنفس وخودستائی ، اعتقاد مبالغه آمیزیست که شاعران بشعرو هنر خود داشته‌اند . دراین موردگمان میکنم همهٔ شاعران بزرگترین شاعر را فقط یکنفرمیدانسته‌اند ـ: خودشان . این دعوی را اگر هم به زبان نمیاورده‌اند همیشه توقع داشته‌اند از زبان دیگران بشنوند . بهر حال شاعران غالباً درتعریف شعر خود به مبالغه سخن گفته‌اند چنانکه دانته✡ شاعربزرگ ایتالیائی هم‌از شعر خویش با همان لحن فخرآمیزی صحبت میکندکه سعدی و حافظ ما از سخن خود یادکرده‌اند .

بموجب یك روایت ، مولانا مظفرهروی در وقت مردن دیوان خود را درآب‌انداخت‌که بعد از مظفرهیچ کس قدرسخن وی نخواهد دانست بلکه آنرافهم‌نتواند[17] . اگرهم دیوان مظفراکنون دردست هست تا این دعوی دولتشاه را بی‌اعتبار کند دراین باب شك نیست که بسیار بوده‌اند شاعرانیکه خود وشعرخود را مافوق فهم‌اهل عصرمیدانسته‌اند

✡ Hebel, ✡Dante

وهم اکنون نیزچه بسیارند . دراینصورت لحن دکترحمیدی راکه‌غالباً از این فخریات‌مشحون است نه غریب باید خواند نه گزاف . همین لحن‌فخروستایش‌است که‌وقتی درستایش معشوق‌بکارمیرود قویتر میشود: نسیب یا غزل . درین نوع شعرست که شاعردرد وسوز عاشقانهٔ خویش را به غیر تلقین میکند واو را به شوروهیجان میآورد . این نوع شعرست که درکلام اصحاب حال گه‌گاه بکلی جنبهٔ انفعالی پیدا میکند وازقصد وغرض‌وشعور و آگاهی‌خالی‌است. عشقی که درین‌غزلها وصف میشود عبارت است از حب تملك ـ تملك جسم معشوق . گاه معشوق یك غلام ترك است ، بنده‌یی زرخریدکه چهرهٔ او صورت کلاسیك معشوق را در ادب قدیم فارسی نشان میدهد : چشم چون نرگس ، زلف مثل سنبل ، روی مثل ماه چهارده شبه وامثال آنها .. .. رنگ مذکر که در این‌اشعارهست اسلامی است[18] وحاصل زندگی‌دراردوها ورباط ها . با اینهمه عشق به زن هم نه نادرست و نه غیرواقع . غزلهای بسیار هست مشحون به عشق زنانه ـ عشق طبیعی . شور والتهاب عاشقانهٔ زن نسبت بجنس مخالف درشعرقدیم نیست یا نادرست . زنان شاعرهم که غزل سروده‌اند درواقع عواطف جنس مخالف را ترجمه‌کرده‌اند . با اینهمه فروغ فرخزاد شاعرهٔ معاصر در شعر غنائی خویش ترجمان آرزوهایی شده است که در جامعه های تهذیب یافته شرم و مناعت زنانه آنها را مهارمیکندو پیروان‌شیوهٔ اوغزل را شبیه کرده‌اندبه‌غزل‌هندی که‌بقول‌شبلی نمانی‌در آن‌اظهارعشق ازجانب‌زن‌است‌نه‌مرد[19]. درهرحال‌فروغ‌رنگ‌زنانه عمیقی‌بشعرامروزفارسی میدهدوادب‌فارسی‌راهم‌مثل‌ادب تمام‌اروپا سوق میدهد بسوی احساسات زنانه. احساسات‌زنانه که بقول بند تو کروچه✲

✲ B. Croce

مدتهاست ادب اروپائی را تسخیر کرده است[۲۰]. صحبت از غزل فارسی بود در شعر کلاسیك. نوعی عشق افلاطونی هم در بن غزلهاست ـ الحب العذری. بدین گونه عشق که موضوع عمدهٔ غزلست گاه از عشق جسمانی به عشق روحانی تصعید میشود. عشق جسمانی نیز گاه هیجانی دارد که در شور والتهاب آن عتاب وشکایت تبدیل میشود به نفرین و نفرت نسبت بمعشوق. همین نکته است که شعر عاشقانهٔ دکتر حمیدی را تند میکند وعتاب آلود، پر از خشم و نفرت چنانکه باسنت های قدیم عشق ـ که مبتنی است بر فداکاری و ازخودگذشتگی ـ فاصله می یابد. غزل فارسی از جهت طرز بیان تدریجا زبانی یافته است خاص خویش: ساده ولطیف، که شاید ترکیبی است متناسب اززبان سعدی وحافظ. غلبه وقدرت این زبان خاص هم تا حدیست که حتی درشعر غنائی امروز نیز کسانی مثل توللی ونادر پور تقریبا همانرا بکار میبرند وقوت وقدرت این زبان غزل هم ظاهرا با همین اشعار غنائی تازه بیشتر مناسب است در صورتیکه این زبان سنگین و باشکوه در غزلهائی که امروز بسبك قدما گفته میشود دیگر نیروی حیاتی ندارد و سعی امثال شهریار که با آوردن بعضی الفاظ تازه وجاری ـ حتی فرنگی ـ ومخلوط کردنش باتعبیرات عامیانه وروزنامه‌یی خواسته‌اند آنرا برای ذوق مردم امروز مناسب کنند ظاهرا باتوفیق قرین نشده است باری عشق در غزل فارسی رموزی دارد و سنتهایی. رموز عشق و عاشقی قدیم نیاکان مارا امروز ازاین غزلها میتوان استخراج کرد چنانکه ابن حزم اندلسی ازغزل عربی استخراج کرده است در رساله‌یی موسوم به طوق الحمامه[۲۱] حتی سنت لیریك قدیم اروپائی هم که منسوبست به تروبادور* ها باحتمالی ازتاثیر اسلامی پدید آمده است. نام تروبادور نزد

* Troubadours

بعضی محققان لفظ عربی طرب را بخاطر آورده است[۲۲] . درهرحال سنت عشق وعاشقی وزبان قدیم آن نزد غزلسرایان گذشتهٔ ما اقتضای خودداری داشته است وعفاف . بااینهمه پرده دریهایی که درشعر عشقی ـ یاجنسی ـ امروزهست قسمتی ازاشعارفروغ فرخزاد وپیروانش راتبدیل کرده است بآنچه شعررختخواب میگویند ـ پرازهیجان جنسی وخالی ازملاحظات اخلاقی. البته شهرت وقبولی که این اشعاریافته است ممکن است تاحدی هم مرهون جنبهٔ خاص اخلاقی آنها باشد با اینهمه صراحت و سادگی غیر زنانه‌یی که دراین اشعار هست آنهارا ازجهت ادبی هم قابل توجه میکند ـ وقاحت کلبی* شان بجای خود. با اینهمه عنوان شعر رختخواب که یك تن ازنقادان مطبوعات باین اشعارداده است تصویردرستی از شعر فروغ نیست . درك شاعرانه‌یی که درشعر اوهست عمیق وبی‌شائبه است وحاکی ازیك دیدتازه . بعلاوه تولدی دیگرش منشأ تولدی است تازه برای شعرامروز .

غزل فارسی بجز عشق ببعضی معانی مناسب دیگرهم توجه دارد ازآنجمله است لذت جویی ،اغتنام وقت و، وصف شراب . لذت جویی و اغتنام وقت عبارتست ازتعلیم ابیقوریان بی‌نام ایران ـ کسانی که تمایلات اباحی داشته‌اند وزندقی . اماوصف خمر ـ نیزمثل تغزل ـ اختصاص به غزل ندارد هم درمثنوی ورباعی هست هم در تشبیب قصاید . خمریات که درنزد مسلمین ازیادگارجاهلیت عرب مانده است در واقع نوعی عصیان است برضد شریعت وبرضد قرآن. احتمال تاثیرخمریات یونانی درشعر قدیم عربی مشکلست امادرخمریات اسلامی شایدمایه‌هائی ازسرودهای بزمی قدیم ایران ـ خسروانیات ـ منعکس باشد. یك نمونهٔ قدیم ازاینگونه

* Cynisme

خمریات فارسی تشبیب نونیه رودکی است که درقصاید و نیز مسمطات منوچهری آهنگ آنها تکمیل شده است با بعضی تاثرات از بشار و بونواس. این نعره‌های مستانه که بانگ دیونیزوس* یونانیها رادر محیط میکده‌های ترس محتسب خوردهٔ اسلامیان تجدید میکند هم در ترانه‌های خیام انعکاس دارد هم درغزلهای حافظ . بعلاوه ساقینامه‌های بسیار ـ از فخر گرگانی تا حافظ وبعدازوی ـ که تذکرهٔ میخانه جلوه‌گاه بعضی از آنهاست حاکی است از کثرت توجه شاعران شرق باین نوع شعر که خود داستانی دراز دارد. باری غزل وفخرومدح همه از آنگونه اشعارست که در آنها شاعر میخواهد در وصف آنچه موضوع حس اوست بکمك قیاسات شعری خویش معنی خرد ـ یا عادی ـ را بزرگ گرداند اما البته جایی هم هست که میخواهد معنی بزرك ـ یاعادی ـ راخرد جلوه دهد و حقیر . این است آنچه هجوخوانده میشود یاهجا وممکن است هدف آن یك ممدوح بی احتیاط باشدیا یك معشوق جفاکار .

درهجا چنانکه قدامة‌بن جعفر میگوید شرط آنست که آنچه بر کسی عیب میگیرند واقعا برای اوعیب باشد همانطور که مدح هم وقتی واقعاً مدح است که آنچه درستایش ممدوح گفته میشود برای او فضیلت وبرتری تواندبود . از اینروست که آنچه یکشاعر عصرمادر ضمن هجو دانشمند پیری گفته است واورا به زشتی صورت نکوهیده است خطاست چون این عیبها برای یك دانشمند نقص نیست. همچنین اگر کسی یك سردار پهلوان رابنادانی عیب کند اورا هجوی نکرده است مگر آنکه نادانیش را درکار پهلوانی و یا سرداریش نفی کرده باشد . در ادب کلاسیك ما

*Dyonisos

منجیك ، سوزنی ، انوری و در متأخرین یغما بسبب هجوهای خویش مشهورند والبته شهرتی‌است کاذب‌و بی‌افتخار . بعلاوه نوعی هجو هم هست که شامل‌در گذشتگان‌است- غالبادشمنان ممدوح یا دشمنان شاعر که خشم ونفرت‌وی حتی برمرده‌شان هم ابقاء نمیکند . نمونهٔ این‌گونه اشعار درزبان‌فارسی‌هست[۲۳] امابسیارنیست ازآنکه دراخلاق عامه بد- گویی ازمردگان نارواست . اماستایش وبزرك داشت‌مردگان رایجست خواه ممدوح درگذشته‌یی باشدیا محبوبی- وهمین‌است که رثاءخوانده میشود یامرثیه .

شایدبتوان اشعاری راهم که شاعران‌گه‌گاه دربیان مصائب وآلام خویش - فردی یا اجتماعی - سروده‌اند باین مراثی ملحق‌کرد. چنان که شکایت نامهٔ انوری‌راازواقعه غزوندبهٔ سعدی رابرزوال‌ملك‌مستعصم جزمرثیه چه‌میتوان خواند؟ بعلاوه حبسیات هم ازین نوع مراثی است‌و دراین شیوه قدرت‌بیان مسعود سعد بی شك نام اورا بعنوان یك سرمشق جاویدان‌کرده است وخاقانی هم‌باآنکه حبسیات قوی‌دارد بیانش چنان متصنع وپرحشمت است که خواننده بندرت‌جرئت میکند دردل‌خویش با او همدردی واقعی حس کند . اوج بیان مرثیه در بیان اندوه ها و دردهائی‌است که شاعر ازمرك یك‌عزیز درمییابد - ازسایهٔ مخوف‌مرك. البته مرثیه سرایی درباب مرك عزیزان ازدست رفته - خواه یارو خواه خویش - بیشتر ازاحساسات طبیعی‌مشحون است تا مرثیهٔ ممدوحان و نام‌آوران . چنانکه در مرثیه‌های خاقانی -که برای زن‌وفرزند خویش سروده است - باوجود تکلف وتصنعی که حتی درین تاریك‌ترین وحزن انگیزترین لحظه‌های عمر دربیان وی‌هست بیشتر میتوان حس همدردی

یافت تادر اشعاری که همو یا سعدی و فرخی و دیگران سروده‌اند در فقدان حکام محبوب یا امراء ناکام خویش. در این مرثیه ها صداقت و صمیمیت شاعر در بیان تاثر و احساس واقعی خویش حتی میتواند بی‌پروایی او را در رعایت سنت‌ها هم جبران کند. مرثیهٔ مادر که شهریار سروده است[۲۴] با آنکه شعر تاحدی آزاد است ازجهت تلقین حس و القاء همدردی در غیر یك شعر قوی است ـ شعر واقعی. بهرحال در مرثیه زبان باید ساده باشد و بی‌تکلف از آنکه تکلف و صنعت بطبیعی بودن احساسیکه مضمون مرثیه است لطمه‌میزند. اهمیت این نکته تاجایی است که این بی‌تکلفی اگر بسنت‌های قدیم ادبی هم لطمه وارد آورد باك نیست بشرط آنکه تأثیرش را در نفوس قوی‌تر کرده باشد. ازین‌روست که مرثیه‌ساده و بی تکلف فردوسی در مرگ فرزندکه‌از وفورجوش والتهاب واقعی شایسته آفریدگار رستم وسهراب است خیلی بیشتر درنفوس تأثیر دارد تا آنچه خاقانی، کمال اسمعیل ، و جامی گفته‌اند درهمین باب ـ با تمام قدرت ومهارتیکه در بیان بخرج داده‌اند . درواقع مرثیه هایی مانندآنچه خاقانی و کمال اسمعیل ساخته‌اندبمنزلهٔ تکلف‌هایی است که بکار برده‌اند برای فراموش کردن دردهای واقعی خویش و انصراف از واقعیت‌های دردناك قلبی خود . شاید هم طرزبیان متکلف نما برای آنها در اثر تمرین وتکرار ، طبیعی بوده است وجز وطبع . باری ، در بین مرثیه‌هایی که موضوع آنها نه یك عزیز ازدست رفته است نه‌یك ممدوح گمشده صادقانه‌ترین انواع ، مراثی مذهبی است . مثل ترکیب بند محتشم کاشانی در باب واقعهٔ کربلا که مقلدان بسیار یافته است مخصوصاً در وجود صباحی و وصال ویغماو بهار. این مراثی بسبب صداقت احساس گویندگان تأثیر قوی

دارند و دربعضی موارد نمونهٔ اعلای مرثیه بشمار توانندآمد.

نوعی مرثیه هم عبارتست ازآنچه‌شاعر در مرگ خویش‌میگوید خاصه‌برای سنگ قبر. دربن‌نوع مرثیه شاعر که بهرحال مرگ خویش راواقعا در ته دل بدرستی تصور نمیکند ـ فرصتی دارد برای تفکرات عبرت‌انگیز. بسبك خود ومتناسب‌بادید وفکر خود. ازجمله منظومه‌یی که ایرج درین مورد سروده‌است درآگنده از روح خیامی است ـ فکر فرصت جویی ولذت طلبی. اماآنچه پروین اعتصامی وشهریار ازاین مقوله ساخته‌اند نشانی است از روح عرفان در آنها ـ تسلیم به مرگ وتسلیم‌بسکوت: پیام موعظه‌یی که یك قبر در دهان سرد سنگین خویش دارد و آنرا از زبان شاعری بیان میکند که از ورای خاك‌سرد بیحس صدای پای مرگ‌را حس‌میکند صدای پایی‌راکه‌گویی‌همه جاآرام سایهٔ فراموشکاران بی خیال‌راکه شکار او هستند تعقیب میکند.

۱۴

شعر عامیانه و نمایش

وقتی صحبت از انواع شعر فارسی در میان میآید واز منشاء آنها سهم عمده‌یی را که شعر عامیانه درین میان دارد نباید فراموش کرد. در واقع قدیمترین نمونهٔ کلام موزون که بزبان فارسی موجودست تصنیفهای عامیانه است: حراره‌ها وسرودها- سرود اهل بخارا، سرود اهل بلخ وجز آنها. اینکه سرگذشت پهلوانها ونام‌آوران نزد عامه رنگ قهرمانی بیشتری میگرفته‌است وموضوع چامه‌ها وسرودهای عامیانه میشده است نکته ایست که از قرائن موجود بر میآید و نمونهٔ آن در ادوار ساسانیان ترانه‌ها وداستانهای راجع به بهرام‌گور بوده است وترانه‌های راجع به خسرو- که بعدها منشأ قصه‌های بزمی مربوط بآنها شده‌است. درهرحال با آنکه از ترانه‌های قبل از اسلام - که ظاهراً الحان کسانی چون باربد ونکیسا را شور وحرارتی میداده است - اکنون نمونه‌یی در دست نیست اشاراتی که در کتب بعداز اسلام بوجود آنها هست وهمچنین وجود تصنیفها وسرودهایی که بلافاصله بعد ازظهور اسلام در سرزمین

ایران پدید آمد ـ و بعضی نمونه‌هاشان هم باقیست ـ حاکی است از وجود اینگونه اشعار عامیانـه در ایران قبل از اسلام. در دورهٔ اسلام از همان آغاز فتوح این سرودهای عامیانه سرمشق شد برای شعر فارسی که در واقع بکمک نمونه های شعر عربی ، از آنمیان شعر جدید فارسی ـ ادب منظوم رسمی ـ پدید آمد . در هرصورت جایی که از نشأت و تحول شعر فارسی سخن میرود شعر قدیم عامیانه سهم عمده دارد . کاملترین صورت موجود این شعر عامیانه هم عبارتست از شکل فهلویات ـ دوبیتیهای فهلوی . همین فهلویات است که از قدیم درزبان خنیاگران محلی آفرینندهٔ شور وهیجان ورقص وطرب بوده‌است وحافظ از آن به گلبانگ پهلوی تعبیر کرده‌است . این تصنیفهای عامیانه از جهت وزن روی هم‌رفته نشان‌دهنده سنتهای قدیم است ـ سنت ترانه‌های پهلوی که ظاهراً میبایست هجائی باشد . تعدادی از آنها بلهجه‌های محلی در کتب مختلف نقل شده است و بعضی شعراءِ قدیم حتی بهمان شیوهٔ عامیانه ، فهلویات میسروده‌اند . ترانه‌هم ـ که از فهلویات عامیانه پدید آمد ـ بعدها دردست کسانی چون عنصری وخیام قالب رباعی را بیشتر مناسب خویش یافت ودرمجالس طرب مایهٔ شور انگیزی شد در رقص ودر آواز .

عنوان دو بیت و دوبیتی ـ که در عربی هم از فارسی راه یافت ـ در اول اطلاق بر هر دو نوع ترانه میشد . هم رباعی که وزنش همان اشعار معروف خیام است و هم دوبیتی ـ دوبیتی خاص ـ که عبارت باشد ازوزن اشعار باباطاهر . البته قدرت وحیات این اشعار ـ واین نوع ادب ـ بستگی تمام داشته است بیك خاصیت آنها: شفاهی بود نشان . ازخیلی قدیم هم سعی شده است درجمع آوردن آنها و تـدوینشان بشکل کتبی:

چیزی که قدرت حیاتی وعمقو معنی واقعی آنها را میکشته است و تباه میکرده . از راحة الصدور بر میآید که در روزگار او نجم‌الدین نامی در حدود همدان رغبتی داشته است بجمع آوردن این ترانه‌ها . وظاهراً از همان روی او را نجم‌الدین دو بیتی میخوانده‌اند[۱] . با آنکه غالب این اشعار گوینده‌یی نمیشناخته‌است بعضی‌هاشان ازقدیم منسوب بوده‌اند بشاعران ــ شاعران واقعی یاخیالی. از جمله درلهجهٔ مازندرانی اشعاری هست منسوب بشاعری بنام امیر ــ امیری پازواری ــ که احوالش مشحون است از افسانه‌ها چنانکه اشعار لری هم هست منسوب به گوینده‌یی نامش ملاپریشان . همچنین قسمتی از فهلویات همدان از قدیم مربوط بوده است با نام یك پیر ــ باباطاهر همدانی[۲] که احوال او نیز آمیخته است با قصه‌ها . اینگونه اشعار غالباً پرست از معانی عرفانی ــ اما یك عرفان ساده وعامیانه. مضامین دیگر ساده‌ترهم در این اشعار عامیانه هست.این ترانه‌های عامیانه که همه جا منعکس کنندهٔ احوال روحی طبقات اجتماعی است ، موضوع ها و مضمونهای وسیع وگونه‌گون زندگی را در برمیگرفته است . ازلالایی تا مرثیه، ازگهواره تاگور . سرایندگان هم اشخاصی بوده‌اندگمنام یا بی‌نام که آثارشان ــ ترانه ، واسونك ، ومتل‌ها نزدآدمهای ساده‌یی مثل‌خودشان خریدار داشته است . اما ادبا ــ تربیت یافتگان مدارس و مجامع ادبی ــ هرگز آنهاراجدی تلقی نمیکرده‌اند . حتی امروز هم که شروع کرده‌ایم بجمع وتدوین آنها ــ وچند مجموعه نیز ازآنجمله نشر شده‌است ــ[۳] درینکار هیچ شیوهٔ علمی جدی رعایت نمیشود . با اینهمه قدرت تأثیر وقبول آنها بقدریست که حتی تصنیف سازهای رادیوهم امروز کاری نمیکنند جز تکرار همان مضمون‌ها و

جابجا کردن مایه‌هاشان .

درهر حال متل‌ها و انسانه‌های عامیانه بی‌شك پرمعنی‌ترین وعمیق ترین آفرینش‌های هنری است در تمدن‌های گذشته . اگرهم ادعای امثال ماکسیم گورکی که پنداشته‌اند فوکلور برجسته‌ترین - واز جهت هنری - کاملترین تیپها را آفریده‌است[۴] مبالغه آمیز باشد اهمیت فوکلور را در ایجاد تیپهای جاودانی ادب نمیتوان نادیده گرفت . درواقع خمیرمایهٔ بسیاری از قهرمانان عظیم داستانها خواه از آن نظامی و خسروباشد و خواه ازآن شکسپیروگوته ، درگذشته از همین منبع اخذ شده است و همین منبع در آینده هم منشاء الهام خواهد بود - برای اذهان مستعد . چنانکه بعضی متل‌های عامیانه باهمان اوزان ضربی فوکلوریك - منشاءِ الهام واقع شده است برای قطعات تازه. قطعهٔ پریـا اثرا . با مداد که ازیك متل عامیانه الهام یافته‌است یك اثر پرمایه‌است از شعر امروز. هرچند پریهایش برخلاف پریهای فوکلوربیش ازحدضرورت دراشگ غوطـه میخورند . همچنین ازقصه‌های عامیانه هم میتوان درابداع قطعات تازه استفاده برد ، قطعهٔ شهرسنگستان که م. امید ازروی یـك قصهٔ عامیانـه ساخته است وجود مایه‌یی قوی ازشعررا درین قصه‌ها نشان میدهدونکته هایی که‌در آن‌هست آنراحتی‌ازقلمروادب‌محض‌واردزمینهٔ‌اجتماعی‌میکند این قطعه داستان یك شهرسنگ شده است که اززبان دو کبوتر بیان‌میشود زمینه اصلی آن البته ازمتل‌های عامیانه است و ایرانی است . م . امید با ذکاوت و قریحه‌یی خاص عناصر شعری را درین مایه‌های فوکلوری وسنتی کشف میکند و بابیانی شاعرانه ، بی‌تکلف و مشحون از نوعی طنزمأیوسانه ازآن چیزتازه‌یی میسازد .

درین میان نکته‌یی هست که باید اینجا بمیان آورم هرچند شاید تفصیلش مجالی دیگر میخواهد اما بهرحال اشارتی بدان لازم است. در آنچه امروز شعر نو خوانده میشود غالباً یك چیز غیر ایرانی هست که آنرا برای کسانی که دچار «غرب زدگی» نشده‌اند ناآشنا جلوه میدهد و تازه وارد. هنر عمدهٔ م. امید، و ا. بامداد درین دو قطعه - که ذکرشان رفت - این است که توانسته‌اند این چیز غیر ایرانی را تاحدی از بین ببرند. دختران ننه دریا اثر ا. بامداد حتی بزبان و فکر عامه و دردها و اندیشه های آنها جان میدهد. اما نه این روشنی بیان در تمام اشعار او هست نه این انسانیت بی‌غل و غش که جاهای دیگر گه‌گاه در نوعی ابهام مرتاضانه خفه میشود. با اینهمه در شعر ا. بامداد قطع نظر از بازیهایی که با قالب می‌کند فکر هست و درد واقعی - چیزی که نزد شاعران امروز نادرست. م. امید که ظاهراً با رموز زبان سنت‌ها آسنائی بیشتر دارد از این ابهام برکنارست، نهایت آنکه آدم گاه از خود میپرسد حفظ زبان آرکائیك شاعران خراسان در شعری که قید وزن و قافیهٔ سنتی را بکلی زده است چه ضرورت دارد؟ درهرحال استفاده از فولکلور شعر امید را هم زنده نگهمیدارد و هم آگنده از صمیمیت. همین خاصیت است که آخر شاهنامهٔ اورا خوش کرده‌است با آنکه بقول فروغی[5] برخلاف مشهور شاهنامه آخرش خوش نیست. بعلاوه درد های بی نام - که در ورای حیات فرد - روح انسان را بنومیدی می‌کشاند و بسکوت، در شعر امید مجالی برای جلوه می‌یابد - یك نمونه‌اش قطعهٔ کتیبه.

در بین انواع آثار ادبی درام و کومدی بیشك نفوذ و تاثیرشان دراذهان قویترست وفولکلور ایران - از آریائی و اسلامی - درین‌مورد

منبع سرشاری است برای بوجود آوررن قهرمانان ـ وتیپ ها . البته درگذشته ـ حتی گذشته‌های بسیار دور ـ ایـران بکلی باهنرهای نمایشی بیگانه نبوده است . گذشته ازتأثیر متقابل فرهنگ یونانی وایرانی ـ که درعهد هخامنشی درجریان بوده‌است ـ هم اشکانیها با این فنون آشنا بوده‌اند وهم ظاهراً ساسانیها. البته عدم رواج فرهنگ رسمی درطبقات عامه مانع عمده بوده است در رسوب یافتن آثاراین فنون در تاریخ ـ تاریخ کتبی و مدون . مع‌هذا وجود ترانه‌ها و متل‌ها و همچنین قدمت بعضی سنت‌های نمایشی حاکی است از سابقهٔ وجود آنها . بعلاوه تقلید یانمایش قدیم ماحتی درشکل موجود باخود نشان‌ها دارند از گذشته‌های خویش ـ گذشته‌های دور . درباب تعزیه هم اگرچه نمیتوان تأثیر تآتر فرنگی را نادیده گرفت لیکن شروع آنرا هم بیك تقلید ـ کـه فقط تصادف باشد ـ نمیتوان منسوب داشت بهرحال این تعزیه قدیم از حیث قدرت وتأثیر درجای خود چنان اهمیت دارد که حتی برای اروپائی‌هـا یادآور تآترهای قدیم یونان بوده است ـ یابقول گوبینو* کاری بشمار میآمده‌است بزرگ[۶]

درست است که دراین کار توجه به‌جنبهٔ هنری بیان نشده‌است اما عنصر پاته‌تیك* قوی‌است و همان میتواند منشاء تحـولات هنری شود یعنی درایجاد تراژدی واقعی . وصف این تعزیه‌ها که درایران مخصوصا درقرون اخیرشایع بوده است درآثار بعضی سیاحان اروپائی آمده‌است وباوجودسادگی ظاهری طرزاجراء نقشها وصداقت وتعمقی که بازیگران دربیان وادراك خویش داشته‌اند کار آنها رافوق‌العاده موثر میساخته‌است ـ چنانکه یك نشان شعرخوب هم همین است .

---

* Gobineau   * Pathetique

ازینجاست سر ّآن شیفتگی و علاقه‌یی که اروپاییها نسبت بـاین شبیه خوانی‌های مانشان داده‌اند. حقیقت اینست که آنچه مضمون اصلی این تعزیه هاست مایهٔ خوبی است برای ایجاد درام و تراژدی ـ بشرط آنکه هنرمند قابلی از آنها استفاده کند . در هرحال باتمام نقصهایی که از جهت تکنیك دربن تعزیه‌ها بچشم میخورد کثارسیس* که ارسطو آنرا حاصل تأثیر تراژدی میداند تاحدی از غالب آنها حاصل میشود یعنی تزکیهٔ عواطف. بقول مونته* تآترایرانی هنوزحرف آخرش رانزده: خیلی تغییرات میتوان در آن بوجود آورد خیلی کارها برای کامل کردنش میتوان کرد با اینهمه باهمین وضع که هست نیزمانعی ندارد که در نظر ما اثری جلوه کند دارای تأثیرفوق العاده که اهمیتش از حدود ادبیات تجاوز میکند[۷] درست است که ایران در هیچ دوره‌یی سرزمینی مناسب برای توسعه هنرهای نمایشی نبوده است اما درینکار هم بهرحال تجربهٔ جدی انجام نگرفته است . عدم رشد هنر درام درایران شایدهم تاحدی سببش انحطاط شخصیتهای قوی بـوده‌است وفقدان مـردان بزرگ ـ آدمهای دراماتیك . که این نکته خود بی‌شك نتیجهٔ اوضاع تاریخی بوده است. اماسببهای دیگر هم درینکار وجود داشته است که‌از آنجمله است طرزتفکر وبینش خاص ایرانیها و مسلمین که هنرهای نمایشی را چیزجدی تلقی نمیکرده‌اند .

در سالهای اخیر مقارن انقلاب مشروطه البته توجهی باین صنعت شده است وحتی نمایشنامه‌هایی هم به‌نثر ترجمه یاتصنیف شده است که بعضی‌شان‌هم‌شهرت یافته است وقبول عام. امانمایشنامهٔ منظوم که‌اینجا

---

*katharsis *Montet

موضوع توجه وبحث ما تواند شد ـ چندان اقبالی ندیده است. یا بسبب آنکه شعر فارسی وسنت‌های آن ازحوصلهٔ فهم تماشاگران نمایش بیرون بوده است یا آنکه سنت‌های شعر آمادگی آنرا نداشته است که خود را تا حد فهم عامه تنزل دهد . اسباب دیگرهم میتوان درین باب فرض کرد درهرحال ازچند نمایشنامهٔ منظوم معدود که درین اواخر درزبان فارسی بوجود آمده است شاید تنها شیدوش و ناهید قابل ذکر باشد اثر میرزا ابوالحسن‌خان فروغی که در جوّ محیط شاهنامه یك قهرمان درام ساخته است ـ قهرمانیکه تاحدی شایسته آثار کرنی✡ تواند بود .

اماتمایلات تازه‌یی که شعر امروز راازسنت‌های قدیم وزن وقافیه دور میکند ممکن است راه تازه‌یی برتآتر منظوم بگشاید از آنکه شعر امروزبا اوزان وقالبهای جدید ـ ظاهراً بیش ازشعر کلاسیك برای تئاتر مناسب است . این یك کار عمده است که شعر و ادب امروز ایران در پیش دارد و مثل داستان نویسی محتاجست به وقوف و تبحر در رموز فنی . این تکنیك تئاتر که مخصوصاً برای شاعران امروز آشنایی با آن‌ضرورت دارد درغرب ازخیلی قدیم مورد توجه بوده‌است ازعهد ارسطو وحتی پیش‌ازآن . فن شعر ارسطو حاوی تحقیقات مهم است درین‌باب وبرای ماهنوز تازگیهای بسیار دارد اما بهرحال‌قدرت‌های بزرگ خلاقه ـ ازشکسپیر تا ایبسن✡ ـ هم درآن رموز و تحولها پدید آورده‌اند که درخورتوجه است . درواقع ازهنرهای نمایشی ، نه کومدی بشعراحتیاج‌حیاتی‌دارد، نه‌تراژدی. اپرای‌فارسی‌هم‌باطبع‌ملول وبی‌حوصلهٔ که درمردم عصرماهست‌چندان طالعی‌ندارد‌خاصه که توفیق وقبول صنعت سینما امروزاین هنرها را بشدت تهدید میکند با اینهمه

✡ Cornille ✡ Ibsen

شعرخاصه اوزان نیمائی و قالب‌های ضد سنتی هنوز میتوانند تفنن‌های شاعرانه‌را در آزمایش اینگونه‌هنرهامخصوصاً درنمایشنامه‌های کوتاه‌یك پرده‌بی‌تاحدی کامیاب سازد . اکنون یك باردیگر باید آنچه را پیش‌از این گفته‌ام‌تکرار کنم. درباب هنرهای نمایشی در فارسی سنت وسابقهٔ قدیم که‌رعایت کردنش لازم باشد وجود ندارد امانبودن این سنت‌شاید فرصتی است برای ابتکار که میتواند منجرشود بایجاد یك سنت خود آگاه‌واندیشیده درین‌باب . درهرحال درنمایشنامه نویسنده یاشاعر بیشتر توجه به‌عمل دارد و حرکت ـ عمل و حرکت بازیگرانش . بعلاوه خصوصیات اخلاقی و روحی آنها را باید در همین اعمال و حرکات سریعشان نشان دهدنه در ضمن توصیف‌ها . جز با رعایت این نکات ، نمایشنامه نمیتواند مورد علاقهٔ عام واقع شود وسرّ دشواری نمایشنامه نویسی درهمین‌است . درحالیکه درمتل‌ها و داستانهای عامیانه‌ ازدینی وغیردینی ـ قهرمان‌های‌مناسب وحتی تیپهای‌جالب‌میتوان برای‌تراژدی ودرام یافت‌واین‌نکته راه روشنی درپیش‌تآتر ایران‌گشوده است . شاید هم‌قالبهاووزن‌های‌تازهٔ شعراین‌راه‌را برای‌شاعرخوشایندتر وآسانتر کند ازراه‌دشواریکه سنت‌های‌قدیم‌درپیش‌روی امثال‌ابوالحسن‌فروغی‌گشوده بود . آینده‌نشان خواهد دادکه درین اندیشه تاچه حد خوش‌بینی واهی هست. اما برای‌کمدی هم این راه بازست مخصوصاً با سنت‌های قدیم آن : تقلید، معرکه، کچلك بازی، وجزآنها . بعلاوه درقصه‌هاومتل‌های عامیانه تیپ‌هایی هست که هنوز کمدی از آنها استفاده نکرده است ـ چون‌هنوزکومدی واقعی بوجود نیاورده‌ایم . عباس دوس، با داستانهایی که دارد[8] در دست یکشاعر پرمایه میتواند معرف یك تیپ‌باشد ـ حتی

با قیافهٔ سمبولیك . حکایات بهلول و ملا نصرالدین هم پرست از نکته سنجی‌هایی که هم خنده‌آمیزست و هم تفکرانگیز . از اینها گذشته در قصه‌ها ، درتاریخ وحتی درحماسه هم ازاین تیپها هست . نهایت آنکه با کمدی که صنعت‌ظریف بسیارحساسی است شعروادب‌ما ، چنانکه‌باید آشنانشده است. نه‌فقط برای آنکه طنزوطیبت در شعر و ادب کلاسیك باهزل و هجو سرمویی بیش فاصله ندارد بلکه‌هم بسبب آنکه طبیعت ما هرچه را غیر جدی بوده است واقعاً غیرجدی تلقی میکرده‌است .

بعلاوه درکارهزل و کومدی این مشکل‌نیزهست که خنداندن مردم آسان‌نیست ـ ولااقل ازگریاندنشان مشکلتراست . نه هرنوع شوخی و شیرین‌کاری همه مردم را میتواند بخنداند از آنکـه درخنده حیرت و درماندگی عقل هست ؛ ودرگریه تألم روح . آنچه روح را متأثر میکند تا حدی مشترك است اما درمراتب عقل تفاوت هست ودرآنچه محرك خنده است نیزناچار مراتب . گذشته ازاین فرق‌است بین ظرافت کمدی که عقلانی است و عمیق باظرافت دلقك‌که سطحی است و نفسانی . باری طنزدرشعروادب ماسابقه‌یی دارد جالب ونام عبیدزاکانی‌کافیست‌تا تصویرروشنی ازگذشتهٔ آن بذهن القاء نماید ـ : طنز اجتماعی و طنز اخلاقی. با اینهمه‌گه‌گاه می‌ترسم که تأثیر عمدهٔ بعضی ازین طنزها فقط این باشدکه بلاهای سخت را هم آسان‌کند وبی‌اهمیت. اما طنزآمیخته باغراض‌سیاسی‌که امروزفی‌المثل‌شاعران‌توفیق‌ـ هفته نامه هزل‌آمیز اما بسیارجدی عصرما ـ را درانتقاد از معایب اجتماعی قـدرت میبخشد پدیده‌یی‌است تازه و مخصوص به عهدما ـ عهد مشروطه . طنزاجتماعی در واقع‌اعتراض‌است برنابسامانیها و بی رسمیها که دریك جامعه هست

نهایت آنکه‌گویی جامعه نمیخواهد این اعتراض‌ها را مستقیم بشنود یا بی‌پرده . خواه بدان سبب که شاعرجرئت ندارد بی رمز و کنایه انتقادش را برزبان بیاورد و خواه بسبب آنکه احوال زمانه چیز جدی و صریح را نمیپسندد به پرده‌پوشی مایل‌است و به شوخی .

هریك از این عوامل ممکن است سببی‌باشد برای پیدایش‌هجو و هزل یا طنزاجتماعی . حکایتی هست درباب عبید زاکانی که اهل‌علم بود و اهل مدرسه . نسخه‌یی درعلم معانی و بیان تصنیف کرد بنام شاه شیخ ابواسحق وخواست آنرا بنظررساند. شیخ شاه بمسخره‌یی‌مشغول بود وشاعرنزداوبارنیافت . بازگشت وازآن پس به‌مسخرگی پرداخت وطنزوهجو. البته داستانی‌است که بوی‌ساختگی میدهد و شباهت دارد بحکایتی که ساخته‌اند درباب انوری تاسبب توجه او را بشاعری بیان کنند وانصراف ازکارعلم و مدرسه[۹] . بعلاوه‌حکایتی است عبرت انگیز که یادآورقصه‌یی است معروف راجع بدیوجانس. میگویند‌این‌فیلسوف کلبی وقتی برای عامه سخنان حکمت آمیزمیگفت کسی گوش نمیداد . یکدفعه حرفش را قطع کرد وشروع کردبه‌آوازخواندن جمعیت‌ساکت شد. عبیدهم ظاهراً زودملتفت شده‌است که طبع‌عامه غالباً به چیزجدی کمترر‌غبت دارد تا بامرغیرجدی . همین طبع ملول عامه‌که خیلی زود ازچیزجدی خسته میشود ومخصوصاً علاقه و شوقی‌کـه بـه شوخی و هرزگی داردبی‌شك محرك خوبیست برای ذوق شاعردرایجاد طنزوهزل این طنزوهزل دربعضی‌موارد از نوع خاصی‌است ازقبیل آنچه‌اروپائیها پارودیا* میخوانندودرواقع عبارتست ازآنکه سبك بیان یا طرز فکر و

---

*Parodia.

یا حتی لفظ و عبارت یك شاعر رابگیرند وبکلام او که جدی است رنگ شوخی دهندومسخره . نمیدانم این را باید بچه‌نام خواند ؟.. نقیض که شاید به بعضی خاطرها بگذرد عام ترست ودر آن لازم‌نیست کلام شاعر اصلی‌را رنگ غیرجدی‌دهند بسحاق‌اطعمه‌وحکیم‌سوری‌درغزل طعامی‌و قاری یزدی درغزل لباسی بیش و کم‌درین‌کارتجربه‌های جالب‌داشته‌اند اما یك نمونهٔ وحشیانه یا وحشت انگیز آن درکلام عبید زاکانی است آنجاکه داستان رستم وهومان را باالحن وسبك شاهنامه رنگ مسخره میدهد و بابیان فخیم بلند فردوسی از آنها دوهمجنس‌گرای می‌سازدکه درمیدان‌جنگ‌هم لذت خود را میجویند[۱۰] . باری این نوع شعر و تمام انواع مطایبات خشونت آمیزیکه نزد سعدی خبیثات نام گرفته است هدف عمده شان‌تفریح عامه‌است وارضاء میل سرکوفته‌یی که‌آنهادارند بالفاظ رکیك . میل شدیدی که آداب و رسوم‌آنراگه‌گاه محدودمیکند و سرکوفته . باری ، آنچه درقسمتی ازاین‌انواع‌هزل وطنزشعرفارسی مایه تأسف است اشتمال آن است به هرزگیها وبی‌بند و باریها ـ که زیاده عفت و اخلاق را لطمه میزند . با اینهمه باید بااین دریدگیهاهم بچشم اغماض نگریست‌آنهم ازکسانیکه تضییقات ومحدودیتهای‌گونه‌ـ گون بآنهامجالی باقی نمیگذاشته‌است تابه اخلاق بیندیشند وبه عفت ـ های زبانی . درهرحال قبول وشهرت این اشعار طنزآمیز تاحد زیادی سببش علاقهٔ عامه‌است به فحشهای هرزه و به شوخیهای زننده . همین نکته است که شاعران هزل گویی را مثل منجیك ترمذی طیان‌بمی‌و سوزنی سمرقندی و حکیم‌کوشگکی تایغما وایرج را نزد عامه مشهور میساخته است و شعرشان را بیش و کم برسرزبانها میانداخته است ـ

مثل ترانه‌ها وتصنیفهای عامیانه . این شوخیهای زننده نزدعامه پسندیده بود زیرا آن تمایل را ارضاء میکرد که بیشترینه مردم بشنیدن و دیدن زجر و رسوائی دیگران دارند خاصه که این زجـر و رسوایی اخلاقی همراه بود بازشت‌ترین‌دشنام‌ها ومتلك‌هایی که درزبان‌عامه ممکن است بوجودآید . بعضی‌ازاین‌هجـوها البته تهمت است . تهمت‌هایی رکیك آمیخته به دشنام و غالباً با ذکـر هرزگیهای جنسی یا همجنس‌بازی که عفت و اخـلاق عـام را آلوده میکند اما بسا که جـدی‌ترین آدمهای موقر هم ـ آنجا که جاذبه و تجانسی با این عوالم احساس میکنند ـ پنهانی از آن‌شوخیها تمتع میبرند والتذاذ . بعضی دیگرشان هجوهایی است نیشدار باکنایه‌هایی گزنده یا مضحك درباب اطوار و احـوال انسانی .کنایه‌هایی که ظلـم و تجاوز را غالباً پست میکند و حقیر . شهرت و قبول اینگونه هجوها غالباً بسبب لذتی است که‌انسان گه‌گاه ازاهانت دیدن دیگران میبرد ومخصوصاً ازاهانت‌دیدن کسانیکه رفتارشان یاوجودشان‌اهانتی است بانسان . هجو یك‌محتسب یا قاضی، هجو یك امیر یا وزیر غالباً ازهمین لحاظ نزد عامه شهرت پیدا میکند و قبول. از اینهاگذشته در بعضی موارد ممکنست هجـو سپر شخصیت طرف را هم بدرد و در ورای‌هویت اوصفات وعادات خاص‌اورانیز که ضعفهای انسانی‌است‌هدف سازد . یك‌شاعر طی‌قطعه‌یی ازپسری میپرسد که پدرت برای چه جز درتاریکی نان نمیخورد ؟ کودك نمیگوید که میخواهد در مصرف چراغ‌صرفه‌جویی کند. جـواب میدهد نمیخواهد حتی سایهٔ خودش‌را در حالی ببیند که دست به لقمه میبرد [۱۱] این البته شاید در هجو یك خسیس معین سروده شده است اما در واقع دیگراز

او تجاوز کرده است و شامل هر خسیسی‌شده است حتی هارپاگون* و گرانده* واینجاست که هجو یك‌هزل خالی‌نیست ظرافت است وطنز- اخلاقی و اجتماعی . نوعی هم از این هجو هست که هدف شخصی ندارد و بی آنکه مسموم کننده باشد گزنده است مثل شمشیری است که درهوا حرکت میکند و در هرحال موجب وحشت تواند بود . از این نوع است مضمون‌هایی که عامه متلك خوانند و آنرا از مناسبات لفظی درست میکنند یا قرینه‌هایی که عده‌یی محدود فقط احساس میکنند و نیش آنرا نیزتنها همانها درك میکنند . مضمونی که مخفی رشتی ساخته است راجع بدختران بند تنبان فروش ولایت خودکه ازپی مشتری‌بهر بازار بند تنبان بدست میگردند [۱۲] یك همچو متلك محسوبست . هم چنین قطعه‌یی که شاعر دیگر ساخته است حاکی از شك جمعه نسبت به زوجهٔ خویش که وقتی‌باو گفت راجع‌بآدینه‌ومناسباتش باتوسوءظن‌دارم زوجه‌اش‌بسادگی جواب داد دوبینی موقوف ، نزد ما جمعه و آدینه یکی است[۱۳] . این‌نوع هجو مضمون بندی خوانده میشودونزدعامه مضمون کوك کردن ، و از سرگرمی‌های جالب است برای عوام . یك نمونهٔ دیگرش قطعه‌ایست‌راجع بگلپایگانی‌ساده‌یی که نزد صدر وقت میرود برای آنکه عنوان قاضی بگیرد و صدر که اول راضی نمیشد آخربایك خر که برشوت گرفت او را قاضی کرد شاعر با ایهام رندانه‌یی راجع باین ماجری‌میگویدکه یارو اگر خر نمیبودقاضی نمیشد[۱٤] .

این متلك گویی یك نوع موذیگری عامیانه است که زیرکی و ذوق بسیار لازم دارد و البته بشعر هم اختصاص ندارد . نمونه‌های

---

* Harpagon * E. Grandet

خوبی از آن راهم هر هفته در روزنامهٔ توفیق میتوان یافت ـ بنظم یا نثر. باری هجو و هزل انواع دارد و همچنین طنز . . . و اینهمه در عامه تأثیر دارند بسیار قوی . شك نیست که این فقط یك رویه از طنز عامه را نشان میدهد ـ رویه سیاه آنرا . در حالیکه طنزهای عامه پسند رویهٔ درخشانی هم دارد ـ طنز صوفیانه . بله ، درشعر فارسی نوعی طنز اجتماعی هم هست خاص صوفیه که از زبان مجذوبان و دیوانگان حکایتهای طنزآمیز دارند با نکته‌های انتقادی .نیش تند کلبی که در این طنزها هست نه برخلق ابقاء میکند و نه حتی برخالق . طنزیست عام و رندانه که از زمین تا آسمان همه جارا میکاود و همه‌کس را نیش میزند و در چاشنی بیان رندانه شرنگ خشم و زهر نارضایی پنهان دارد .

این طنز کلبی در آثار بسیاری از شاعران صوفی هست ـ در سنائی و مولوی ، و بیشتر از همه در عطار. وی که در تجلیل از این دیوانگان یك خوی کهنه شرقی را که هاینه✡ شاعر آلمانی اشاره‌یی تلمیحی و لطیف بآن دارد[۱۵] نشان میدهد باذوق وظرافتی بیمانند از زبان این مجذوبان حق همه چیز را در موجی از طنز میشوید و حتی به عنایت و مشیت خداوندی هم احترام نمیگذارد . یك جا در مصیبت‌نامه‌اش کسی از دیوانه‌یی میپرسد خدا را میشناسی ؟ میگوید چگونه او را نشناسم که بااین روزم انداخته است[۱۶] . برحسب یك حکایت دیگرش دیوانه‌یی بنیشابور میرفت دشتی دید پر از گاو دید پرسید اینها از آن کیست گفتند از آن عمید نشابور ست از آنجا گذشت صحرایی دید پر از اسب گفت این اسبها از آن کسیت گفتند از عمید. باز بجایی رسید بار مه‌ها و گوسفندهای بسیار. پرسید این چندین رمه از کیست

✡ Heine. H.

گفتند از آن عمید چون بشهر آمد غلامان دیدبسیار پرسید این غلامان‌از کیستند گفتند بندگان خاص‌عمیدند. درون‌شهر سرایی دید آراسته که مردم بآنجا میرفتند ومیآمدند . پرسید این سرای از آن کیست گفتند این‌اندازه ندانی که سرای عمید نشابورست ؟ دیوانه دستاری برسرداشت ؛ کهنه‌و پاره‌پاره . ازسر برگرفت. بآسمان پرتاب کردو گفت اینراهم بعمیدنشابور ده از آنکه همه چیررا بوی داده‌یی[۱۷]. حکایتی‌است‌ظریف که‌حاکیست‌از گستاخی مجذوبان بردرگاه حق.اما که میتواند طنزلطیفی راکه درعمق حکایت بربیعدالتی اجتماعی‌بانك اعتراض برآورده است نادیده بگیرد؟

البته این طنز صوفیانه‌گه‌گاه رنگ‌احساس میگیرد وتبدیل‌میشود باعتراضی پرشور برمصائب بشری . درمصیبت نامه پیری پسرجوانش مرده بود دردنبال تابوت پسرمیرفت وسر بآسمان داشت که خدایا بـا توچه بگویم که فرزند نداری واز این داغ بیخبری[۱۸] . بدینگونه طنـز صوفیه‌هم چاشنی اجتماعی داردوهم ذوق فلسفی . طنزیست واقع‌بین‌با روح انسانی که شکل تعالی یافتهٔ طنزعامیانه است . این‌است هـزل و طنز که حتی بیرون ازقلمرو زبانهای محلی سرگرمی مطبوعی‌است‌برای عامه. اماورای طنزوهزل ذوق‌عامیانه درشعر انواع تفنن های‌دیگر می جویدوسرگرمیها . یك‌نوع آن عبارتست ازشعر بی‌معنی ــ که در واقع شعرنیست. بااینهمه چنان‌درآنها گوینده‌قیافهٔ جدی‌دارد وباچنان‌صلابتی سنت‌های‌وزن وقافیه‌را رعایت میکندکه یك لحظه انسان میتواندشوخی بودنش رافراموش‌کند . درست است‌که این درحقیقت شعرنیست امـا نوعی‌ظرافت دلقکانه‌است‌که شعراداشته‌اند . حتی‌میگویند‌که یك شاعر رندادعا میکردکه میتواند خمسه‌نظامی راجواب‌دهد ــ با اشعاربی معنی

وممدوح هم حاضر شد درازاء هر بیتش باومبلغی بدهد بشرط آنکه هرجا
بیتی معنی‌دار یافت بتعداد آن دندانی ازدهانش بیرون کشد و آن را در
سرش بکوبد. نمونه‌هایی ازخمسهٔ این شاعر بیکاره آورده‌اند اما جالب
این است که ازمجازات نرسته است، وازمجازاتی سخت. درهرحال شعر
بی‌معنی هم ازتفریحات عامیانه بوده است ـ وگه‌گاه مایهٔ سرگرمی آدم
های جدی. یك حلاج محلاتی ـ بانام جالب حکیم باقرشفائی ـ در عهد
شاه عباس کارش عبارت بود ارساختن شعر بی معنی واین کار ظریف کلام
اورا نزدعام وخاص نمکی میبخشید که گاه او را باحکیم شفائی-شاعر و
طبیب معروف عهد صفوی -هم بمعارضه وامیداشت[19]. لغزومعماهم در
شعریك سرگرمی دیگر بود ـ برای عامه‌وچیزی از نوع مسابقهٔ هوش.
ازپایان عهد تیموریان تاپایان روزگار صفویه دیوانها وتذکره‌ها پرست
از این لغزها ومعماها ودر این میان‌بوده‌اند کسانیکه در استخراج معما
داعیه‌ها داشته‌اند و قدرت نمایی‌های حیرت انگیز. عده‌یی از شاعران
این روزگاران حتی شهرت بمعمایی داشته‌انـد چنانکه بعضی ادیبان
رساله‌های جداگانه مینوشته اند در باب فن معما[20]. بدینگونه در معما
و لغز ـ که شکل مسخ شدهٔ چیستانهای لطیف عامیانـه بود - ذوق
تجمل پرست عامه، هم سرگرمی دیرین خودرا بازیافت و هم مجالی
را که برای او کم دست میداد ـ برای فکر کردن. یك تفریح عامیانهٔ
دیگر که گه‌گاه منتهی میشد بهیجان یابلوای عام عبارت بود ازاشعارشهر
انگیز- یاشهرآشوب. این نوع شعرعبارت بود از رباعیات یا قطعاتی
حاوی طنزوهزل هجوآمیز باتمام طبقات یك شهراز ملاوقاضی و اعیان
تاکاسب وتاجر ومزدورحتی بساکه شاعر ازخیره رویی یاکم‌احتیاطی با

جوانان هریك از این‌طبقات هم‌لاف ازعاشقی میزد وازحرف‌های‌دیگر. درست است که این نوع‌شعر - دردوره‌هایی که‌ذوق عامیانه برهمه‌انواع شعرحاکم بود - بیشتر نوعی سرگرمی تلقی‌میشد اماگه‌گاه نیزعکس - العمل‌سخت میبافت حتی‌ضرب یاتبعید شاعر . دربعضی‌موارد نیزبسبب بی‌تاثیری شعر یابی تاثری خلق ، بی انعکاس میماند ومنجمد ...

خلاصه ، اینهاست نمونه‌یی چند از آن‌گونه شعرکه درگذشته عامه از آن‌لذت برده‌اند وشعرنوامروزکه بی‌شك هنوز درآن‌چیزی غیر ایرانی هست‌مادام‌که ازاین عناصر بقدرکافی الهام نگیرد در نفوس عامه تأثیری‌زیاده نخواهد داشت .

۱۵

درباب سبک

انواع گونه‌گون شعر درهر دوره‌یی تقریبا از روی الگو- یا الگو هایی-درست میشود که سنت‌های جاری آنهارا مقبول شناخته است. از اینروست که اشعار گویندگان هردوره- غزل باشد یاقصیده مسمط باشدیا مثنوی-ازحیث صورت وقالب و ازلحاظ صنعت وسنت بایکدیگر شباهت دارند . با اینهمه درشعر هرگوینده ـ البته شاعر واقعی رامیگویم نه هر تقلید بیشهٔ قافیه‌بند را- چیزی هست که آنرا ازشعر دیگران ممتاز میکند چیزی که خاص اوست و آنرا در کلام شاعران دیگر نمیتوان یافت-سبک. در واقع این سبک برحسب یك تعبیر که منسوبست به شوپنهاور* حکیم آلمانی قیافهٔ برونی ذوق و قریحهٔ شاعرست که بی آن نمیتوان یك شاعر را ازدیگران بازشناخت. بعبارت دیگر مهرو نشانی است که اثرهر شاعر را از آثار بیش و کم مشابه جدا میکند ودرحقیقت امضای نامرئی و تخلص واقعی بی‌تزویر ومصون ازجعل اوست[۱] .

---

* Schopenhauer.

بله سبک که عبارتست از شیوهٔ خاص درنـزد هرگوینده ـ تعبیر صادقانه ایست ازطرزفکرومزاج طبع او . اگرطبع شاعرتند وسرکش باشد سبک بیانش غالباً سریع و کوتاه میشود و اگر طبعی داشته باشد خیال پرورو رؤیایی سبک او درآگنده میشود از استعارات و مجازات دور ودراز . آنکه دروی‌تداعی‌معانی قوی‌است بیانی دارد پرازتغییر و تنوع که احیاناً رشتهٔ پیونـد افکارش ممکن است آسان بدست نیاید و آنکه ذوق نقد و استدلال دارد بیانش قـوت و استواری دارد و اجزاء کلام با یك سلسلهٔ نامرئی ـ از منطق و برهان ـ بهم پیوسته است . از طبع بلند سبك عالی برمیآید و ازطبع حقیرسبك ضعیف . بقول شاعر زآب‌خردماهی‌خردخیزد. اگر کلام‌بوفن✿ نویسندهٔفرانسوی که‌گفته‌است سبك عبارتست‌ازخود انسان[۲] درست باشد در سبك نیزمثل خود انسان عوامل‌گونه‌گون نفسانی درهم آمیخته است ـ نه‌ازهم جدا . سبك هیچ شاعری تنها مبتنی براحساس و عاطفه مجرد نیست چنانکه هیچ انسانی هم نیست که وجودش سراپااحساس باشدو عاطفه ـ بی‌ادراك وبی‌اراده. ازاین روست‌کـه سبك هرشاعرحاکی است از کیفیت توافقی کـه بین احوال‌نفسانی اوهست . آنکه عاطفه‌اش غلبه داردسبك بیانش درآگنده است ازجوش و التهاب و آنکه عقل و منطق در وجودش غالب است سبك بیان او معتدلست و خالی ازهیجان . شعری‌هست که از آن ژرف بینی شاعربرمیآید وشعری هم هست حاکی ازساده دلی وزود باوری او شاعری هست که حتی درهیجانهای عاشقانه خودرا آرام نشان میدهد و تاحدی خونسرد شاعردیگرازشور وهیجان حالتی‌دارد داغ و تب‌آلود .

✿ Buffon

بدینگونــه شخصیت هرشاعر ـ یا بـی شخصیتی او ـ در سبك او نشان میگذارد و اولین تأثیر آن ازعکس‌العملی شروع میشود که شاعرداردددر مقابل آنچه محرك اوست . محرك او ممکن است خشم باشد یا شوق ترس‌باشد یاتوقع. بعلاوه‌این‌احوال دراوشاید شدیدباشد یامعتدل‌و این همه درسبك‌شاعرتأثیردارد- تأثیری‌قوی . ابن‌قتیبه‌ادیب ومنتقد معروف قدیم عرب بااین‌دواعی نفسانی توجه‌خاصی نشان داده است که‌حاکیست ازباریك بینی او درنقد . ازجمله مینویسد یکی از ابو یعقوب خریمی پرسید که مدایح تودربارهٔ منصوربن زیاد-کاتب برامکه ـ ازمرثیه‌هایی که درحق اوگفته‌یی بهترشده است و هم بیشترشهرت یافته است سبب چیست ؟ گفت مدایح را از روی امید میگفتم و مراثی را از راه وفا و بین ایند و حال تفاوت هست . داستان کمیت هم درین باب نقل کردنی است که بقول ابن قتیبه هم بنی‌امیه را مدح گفت هم آل ابوطالب را. البته کمیت شیعه بود و بنی‌امیه را دوست نمیداشت با اینهمه ابن قتیبه میگوید اشعاری که درمدح بنی‌امیه گفته است بهترست ازاشعاری که در ستایش آل ابوطالب سروده است و من بـرای این امرسببی نمییابـم جزاینکه نزد وی اسباب‌طمع قویتر بوده‌است[۳]، درهرحال هم‌اسباب و محرکات نفسانی درسبك شاعرنشان‌خود را باقی میگذاردوهم طرزفکر و عکس العملی که در مقابل محرکات دارد . ازینجاست تنوع و تعدد سبك‌ها که درواقع بحصرنمیگنجد و هر یك رنگی دارد خاص خود . از سبك بیان شاعر ـکـه برخلاف خود اونـه دروغ میگوید و نـه ریا میکند ـ میتوان دریافت که روح او تند و سودایی بوده است یا آرام و شکیبا .کلام یکشاعرحاکیست ازطبعی تندو- باصطلاح - پرانژری وبیان

دیگری حاکیست از یك طبع سرد یا زود رنج . در واقع به اقتضای طبع و مزاج خاص یکی تند ومحکم و آمرانه حرف میزند و دیگری ضعیف و التماس آمیز . یکی الفاظ را سبك سنگین میکند و دیگری بـی اعتناست هر چـه بر زبانش بیاید میگوید . هم انتخاب لفظ تابع طبع و مزاج شاعرست هم طرزترکیب الفاظ . فی‌المثل کلمات را یك‌گوینده چنان‌بهم میآمیزد که سخنش خوش آهنگ میشود گویندهٔ دیگرازهمان‌کلمات عبارتهایی میسازد بی‌آهنگ ـ یـا خشك و خشن . این تفاوت‌سبکها البته سببش‌تفاوتی‌است که درطبع‌ها هست ودرمنشها . باین حساب تعداد سبك‌ها البته باید نا محدود باشد وزیاد ـ بعدد نفوس الخلائق . اماحتی نفوس خلائق را هم یك‌وقتی فکرحکماء طبقه بندی کرده است‌برحسب امزجه : طبع سودائی ، طبع‌صفرائی ، طبع‌بلغمی و طبع دموی . هرطبعی هم اقتضای خلق وخویی داشته است وسجیه و خصلتی : تندخویی ، زودرنجی ، بیقیدی یا خیال بافی ...

دربارهٔ این نظریهٔ مبهم‌ومغشوش قدماـ‌که روزی نزد اهل‌حکمت جاذبه‌یی داشته است ـ امروزچه بایدگفت ؟ برای آنکه هیاهوی بسیار برای هیچ پیش نیاید اینجاکافیست‌گفته شود که این‌فکرامروزمشکلی‌را حل نمیکند وطبقه بندیی است بی اساس وگل وگشاد . بعلاوه درسبك هم ـ مثل خلق وخوی ـ فرقست بین یك آدم عصبی باآدم عصبی‌دیگر.

دراینصورت تصور آنکـه سبکهـا را بتـوان بـراساس علمی محدودکرد و طبقه بندی،گستاخیست وخیال واهی . با اینهمه یك نقاد وادیب مجهول الهویهٔ یونانی که بین فضلا فعلا بنام دیمتریوس مشهور شده است دررسالهٔ مشهوری که راجع بـه سبك و مسائل راجع بـآن

دارد آنرا تقسیم کرده است بانواع - آن هم فقط چهار نوع: سبک‌عادی، سبک مجلل ، سبک آراسته، و سبک‌قوی[۴] . هریك ازایـن انواع البته مختصات دارند لفظی و معنوی که‌در کلام قدما هست و وجود آنها هر سبک را ممتاز میکند و متناسب با معنی . بعلاوه از ترکیب و امتزاج ایـن سبکها البته سبکهای دیگر هـم درست میشود- سبکهای میانه . مع‌هذا عدول از مختصات هرسبک - یا افراط و تفریط در آنها - سبک را دگرگون میکند و آنـرا تبدیل میکند بضد خویش - به نقطهٔ مقابل . ازاین جاست که سبک مجلل وقتی مختصات خودرا ازدست بدهد منتهی میشود بضد خود : سبک بـارد و سبک آراسته مبدل میشود بصورتی ناپسند - سبک ساختگی. همچنین‌سبک معمولی وقتی تباه شود آنچه‌باقی میماند چیزی است بی‌بر و بی‌حاصل : - سبک خشك. سبک قوی هـم وقتی باآنچه لازمه قوت داشتن آنست دست نیابد چیزی میشود عاری‌از لطف وجلال حتی پایین‌تراز سبک‌عادی - سبک نا مطبوع[۵] .

این است خـلاصهٔ بیان دیمتریوس که سبک‌های چـهارگانه‌اش اوصاف ومختصات دارند متناسب بانامهایشان .آیا این نظریهٔ منحصر کردن سبک‌ها باین‌چهار نوع‌واقعا یك‌وجه دقیق ودرست‌عقلی هم دارد؟ ظاهراً نه. چون‌حتی‌خود دیمتریوس-اگرچه باانکاروتحاشی‌بی‌دلیل-از قول دیگران نقل میکند که میگویندآنهمه رامیتوان بدوسبك اصلی هم برگرداند . میگویـد از سبکهای اصلی آنچه سبک عادی خوانـده میشودبا سبک مجلل چنان مغایرت دارد که امتزاج و ترکیبشان ممکن نیست از این رو بعضی‌ها فقط بهمین دو سبک اصلی قایل شده‌اند و پنداشته اند سبک های دیگـر عبارتست از مراحـل میانه - بین این دو سبک. این دعوی را دیمتریوس انکار میکند اما در اثبات نظر

خویش هم حجتی قوی و مقبول ندارد. توصیهٔ هوشمندانه یی که وی درباب انواع سبك‌ها دارد عبارتست از لزوم اجتناب از افراط. مکرر تأکید میکند ـ باشاره یا صراحت ـ که شاعر باید نه در آوردن الفاظ غریب افراط کند نه دربکار بردن مجاز و استعاره. چیزیکه مخصوصاً احترازاز آن ضروریست اطناب است ـ اطناب که ملال انگیزست در هرحال. درست است که افراط در ایجازهـم منتهی میشود بـه بیان خشك که عطش خواننده را فرونمیشناند وگه‌گاه فایده‌یی راکه از کلام توقع میرود ـ تأثیر در نفوس ـ ازدست میدهداما بهرحال دراز گوئی خارج ازحد یك نوع بی‌احتیاطی وحتی گاه تجاوزیست بخواننده.

باین مسأله دیمتریوس اهمیت خاصی‌میدهد چنانکه یك جادرین باره نکته‌یی از قول تئوفراسطوس ـ شاگرد ارسطو نقل میکند که واقعاً حاکیست از توجه قدما به دقایق احوال نفسانی. میگوید نباید گوینده بتوصیف تمام جزئیات یك امر بپردازد بلکه باید چیزی را هم بفهم و نیز استنباط شنونده واگذار کند. وقتی شنونده راجع به نکته‌هایی فکرمیکند که شما ازذکر آنها خودداری کرده اید دیگر تنها یك شنونده نیست یك‌شاهدست و حتی شاهدی که در قضیه ذیعلاقه هم هست. درین‌صورت به‌سبب فرصتی که‌شما برای آزمایش فهم‌وادراکش باو داده‌اید به فهم وادراك خود اعتماد پیدا میکند. اما اینکه تمام جزئیات راخودتان‌بیاورید مثل اینست که شنونده را ازفهم‌وعقل عاری میشمارید و بدین‌گونه‌گویی بفهم وادراك‌او اهانت روا داشته‌اید[6].

✡ Theophrastus ✡ Demetrius

این یك نکته مهم است که رعایتش در واقع حاکی است از توجه گوینده به آنچه مقتضای حال است ـ مقتضای هـر حالی . بله رعایت این مقتضای حال است که بلاغت خوانده میشود ـ یعنی شرط اول برای بوجود آمدن سبك . بدینگونه است که سبك تابعی میشوداز اقتضای حال ـ یعنی از معنی . البته معنی گاه مقتضی درازگویی است و گاه مناسب باکوتاه سخنی . قدرت بیان شاعر در واقع بستگی دارد باینکه این اقتضا را تا چه حد دریافته باشد و تا چه حد در مراعاتش موفق شده باشد . فی‌المثل یك جابیانش ـ به اقتضای معنی ـ در آگنده است بزاری و التماس . اقتضای این امر کوتاهی سخن نیست وزاری و التماس کوتاه تاثیری را که از آن توقع میرود ندارد . اینجاست که سبك بیان گرایش بنوعی اطناب دارد و اگـر گوینده بایجاز گراید در صورتی معذورست که سببی قوی‌تر او رابااین‌کار واداشته باشد .رعایت حال شنونده . اما وقتی صحبت از حکـم است و فـرمان ، سبك بیان کوتاهی رااقتضا میکند و ایجاز را ازآنکه بیان آمرانه وقتی تاثیردارد که کوتاه باشد و آگنده از قوت و البته شاعر درینجا هم اگر از اصل تجاوز میکندباید این‌کارش برعایت مصلحت دیگرباشد ـ یك‌مصلحت بالاتر . با اینهمه حتی اطناب هم اگر مصلحت وقت گوینده است باید ملال انگیز نباشد ـ یعنی‌گوینده خودش همه چیز را نگوید و خواننده را تبدیل نکند بیك موجود بیکاره‌یی‌که باید برای اوفقط خمیازه‌بکشد وسر تصدیق بجنباند . ولتر* شاعر نامدار فرانسوی‌که هوش درخشان او همه جا برای ذوق سلیم محك و معیار درست جستجو کرده است درجایی میگوید سر" ملال‌انگیزی کلام‌عبارتست ازاینکه‌گوینده بخواهد

* Voltaire

همه چیز را خودش بگوید[7] در واقع بلاغت واقعی ـ که بین اطناب ممل است وایجاز مخل ـ دربن دقیقه است که گوینده نه فقط بداندکه‌چه باید بگوید بلکه مخصوصاً توجه داشته باشد باینکه جزآنچه ضرورت قطعی دارد نگوید و چیزی‌را هم برای خواننده باقی بگذارد که تا فهم وادراك اوناديـده گرفته نیاید . درحقیقت کسانیکه از ایـن نکته غافل میمانند خواننده راوامیدارندکه ازروی تظاهراحیانا بآثاری بیشترابراز علاقه‌کندکه بیشترعقل وهوش اورا بچالش میطلبند . زیرا فقط درچنین حالی است کـه خواننده میتواند حس‌کند فهم او هم بحساب میآید و حتی‌گویی درایجاد حالتی‌که قصد شاعرالقاء وتلقین آنست اونیزباخود شاعرهمکارست وشریك.سرّ آنکه‌عده‌یی ازمردم‌خودرانسبت بچیزهایی که واقعاً درك نمیکنند علاقه مند و حتی شیفته نشان میدهند همین میل شدید تظاهرست باینکه درفهم ودرك آن چیز ها ادراك آنها هم مداخله دارد وشرکت . بدینگونه حالت آنهاگویی عکس العملی است‌درمقابل حرف‌های ملال انگیز یکنواخت کسانیکه از پر حرفی و روده درازی مجالی بآنها نمیدهند تا فکر وفهم خود را بکار اندازند . بعلاوه برای اجتناب از ملال انگیزی باید کلام تـا حدی متنوع باشد . سخن‌کـه یکدست باشد و یکنواخت نمیتواند قوت و درخشندگی داشته باشد بر عکس خواب آور میشود و ملال انگیز . جا حظ و سعدی ظاهراً باین سرّمهم بیان متوجه بوده‌اند که دائم بین جد و هزل نوسان داشته اند و بین سادگی و جلال . گویی میخواسته‌اند تا خواننده دربن فاصله‌مجالی پیداکند برای نفس تازه‌کردن واین است عذری که میتوان آورد برای

بعضی مطالب غیرجدی در کتابی مثل‌مثنوی. باری بوالوهم* یك جادر فن‌شعر خویش‌میگوید خوشا آن‌شاعر که بتواندبالحنی ملایم‌ازخشونت‌به لطف گراید وازلطف بخشونت[۹] . حتی درسبك والا ـ نمط عالی‌ـ هم اگرشاعر دائم درهمان اوح کبریا وغلبه بماند سخنش صاعقه یی میشود که‌عقل وعاطفهٔ خواننده‌رایکسره‌میسوزاند. ازاینروست‌که لونگینوس* نقاد معروف یونانی‌ـ که رساله اش راجع به‌نمط عالی مهمترین بحث قدیم است‌درین باب ـ حتی‌گویی‌خطاهای لفظی‌گویندگان را هم‌بعنوان امری‌که موجب تنوع میشود صرفنظر کردنی میشمرد و میگوید کسانی راکه ازهرگونه مسامحه و خطا اجتناب دارند هرگزنمیتوان در ردیف کسانی نهادکه چون در فضای سخن زیاده اوج گرفته‌اند ناچار گـه‌گاه بورطهٔ سقوط و خطا هم افتاده‌اند[۱۰] .

بدینگونه تنوع ـ اگربتواند سخن را از حالت جمود و سکون ملال انگیزخلاص کند ـ حتی مجوز ارتکاب مسامحات لفظی‌هم تواند شد و این نکته نشان میدهد که سبك شاعر بکلی از طبع و مـزاج او ناشی نیست واز تأثیرمحیط و نفوذ شخصیت خواننده هم‌ـ که ناچار توافق با آن بیش و کم در طبع و سرشت شاعر نیز هست ـ متأثر میشود . زیرا بهـر حال شاعر قلبا نمیخواهد به‌تنهایی در بیابان آواز بخوانـد و آن‌هم فقط برای خود . پس ناچارباید بیانش را با توقع و حوصلهٔ خواننده متناسب کند واز اینروست که درپیدایش سبك غیراز طبع ومزاج شاعرکه رکن اصلی است احوال محیط هم ـ بعنوان‌امری که تسلیم بآن نیز جزو طبع و مزاج شاعرست ـ نفوذ و دخالت قطعی

* Boileau   * Longinus

دارد و بدین‌گونه غیرازاحوال نفسانی گوینده ظروف مکان و زمان هم باید درطبقه بندی سبک مورد توجه باشد . از اینجاست که سبک‌ها را باعتبارهای گونه‌گون دسته‌بندی کرده‌اند و تقسیم. از آنجمله است باعتبار لفظ و کهنگی یا تازگی ، سادگی یا پیچیدگی عبارت بندیها . باین اعتبارست که سبک قدیم هست وسبک جدید ، سبک عادی هست و سبک مصنوع . بعضی ازاین اوصاف لفظی احیاناً ممکن است ارتباط بامُد و سلیقه‌یی داشته باشدکه در یك عهد یا در یك محل بیشتر رواج داشته‌باشد . این امر نیزمیتواند منشاء تقسیم بندی دیگر باشد درسبك‌ها: سبك خراسانی یا سبك غزنوی ، سبك عراقی یا سبك سلجوقی ،سبك آذربایجانی یا سبك عهد اتابکان، سبك هندی یا سبك عهد صفویه. این طرز طبقه بندی‌که بیش و کم دربارهٔ مکتبهای شعر گذشتهٔ فارسی تداول‌دارداز همین‌جاست. درادب کلاسیك‌قدیم‌اروپا هم گه‌گاه مختصات سبك بنام ولایات منسوب میشود . فی‌المثل سبکی که غرق در تصنع و تکلف لفظی است سبك‌آسیائی✲ خوانده میشود وظاهراً از تأثیرجلال وشکوه در بارهای آسیائی متأثرست . چنانکه سبك دیگری که بعنوان عکس‌العمل در تصنع جویی سبك آسیایی باز گشت بسادگی را شعار داشته است‌سبك آتیك✲ خوانده میشودهمچنین‌سبکی که‌بنایش بررعایت کامل سنت‌های کهن بشمارمیآمدسبك هلنی✲ خوانده میشود ـ تمام بنام ولایات یا اقوام یونانی تابعهٔ روم .

راجع باین مکتبهای سه‌گانه ـ یاچهارگانه ـ شعر فارسی جاهای دیگرهم‌صحبت کرده‌ام . اینهارااغلب‌اسبك‌هم میخوانند: سبك خراسانی، سبك عراقی ـ که سبك آذربایجانی راهم بعضی در ردیف آن می‌نشانند

✲ Asianism ✲ Atticism ✲ Hellenism

یعنی آن چیزی را که بین طرز خاقانی ، نظامی ، مجیر ، فلکی وامثال آنها مشترك است ـ وسبك هندی . پیدایش این سبکها یا مکتبهای گونه گون را ـ که همیشه هم حد فاصل زمانی و مکانی روشنی ندارند ـ چگونه میتوان تعیین کرد؟ جوابها دراین باب البته مختلف است. امامیتوان پرسیدازعوامل و اسباب گونه گون کدامها بیشتر تاثیر درین مورد داشته‌اند ودارند. اختلاف ذوق و تهذیب شاعران یا تفاوت ادراك و علاقه حامیان شعر؟ آنچه نزد نقادان آلمانی روح زمان✡ خوانده میشود درین باب تأثیر دارد و آن بیك معنی مجموعه‌یی است از این عوامل و اسباب گونه گون[۱۱]. اما شایدهم بتوان پیدایش این مکتبهارا به طبقات اجتماعی و تحولات آنها محسوب کرد . در عهد سلاجقه حامیان شعر و ادب عبارت بودند از وزراء، مستوفیان، و حتی روحانیان ـ اهل مدرسه ـ و از این رو در شعر آندوره آنچه بیش از هر چیز دیگر جلوه دارد همین علم مرده ریگ اهل مدرسه است : بدیع ، معانی وبیان ، حکمت ، و عرفان . درصورتیکه درعصر صفوی طبقه ملاّ تقریباسروکاری چندان باشعر وادب نداشت و عوام که فرصتی برای شاعری یافتند سبك خود را بوجود آوردند :ـ سبك هندی . درعهد زندیه و قاجار اهتمام مجدانه‌یی شد برای احیاء سبك‌های قدیم ـ سبك عراقی وخراسانی. اما درین دوره دیگر اسباب و مقتضیاتی که موجب تجدید و احیاء سبکهای قدیم باشد بازوال و انحطاط وضع طبقات موجد آنها از میان رفته‌بود و کارش نگرفت از آنکه وقتی یك سبك یا شیوه در اوضاع و احوالی استثنائی بوجود آید ودر واقع شرایط بقای آن سبك درعمل موجود نباشد آن سبك متروك

✡ Zeitgeist

میماند و این نکته‌یی‌است که تحقیقات جامعه شناسان آن را تأیید میکند واثبات[۱۲] . بدینگونه وقتی هر مکتب و سبک عصری یادگاری باشد از طرز پسند یا فکر طبقه‌یی ـ یا طبقاتی ـ که شعر بنحوی با آن ارتباط دارد تعصب در تقلید سبک‌های گذشته را نمیتوان معقول شمرد . بعضی غزلسرایان امروز همچنان بشیوهٔ شاعران عهد صفوی گرایش دارند اما گه‌گاه از سرمشقهای خویش نیز بهتر می‌سازند ـ روشنتر و باحالتر. اماچه میتوان گفت دربارهٔ کسانیکه شاعری واقعی را دروجود خودخفه میکنند تابصدای شاعری موهوم گوش دهند که بیرون‌ازوجودشان‌است؟ این پای بندی بسنت های قدیم وقتی چنین شاعرانیرا که قریحه واقعی دارند ، از آفرینندگی بازدارد چگونه میتوان آنرا توصیه کرد یا تحمل؟ درهرحال ، بیشك مکتبها و سبك‌های گذشته با تمام لطف و ظرافت یا قدرت و استحکامی که دارند نتیجهٔ اوضاع زمانه‌یی بوده‌اندکه آنها را بوجود آورده‌است‌و‌دیگر البته نه آن اوضاع تجدید خواهد شد نه آن زمانه برخواهد گشت . با اینهمه مادام که شاعر فکری و دردی دارد ، آن را بهرسبك‌وهر بیان‌بگوید‌شعرست‌و‌پسندیدنی‌با‌این‌تفاوت‌که‌درچنین شعری همیشه‌یك چیز دروغ‌هست ـ دروغ‌بزرگی که شاعر بزبان‌نمیاورد اما سبك عاریتی او که شخصیت واقعی او را در برندارد، آن رافاش میکند و برملا . برگردیم بسرمطلب، صحبت از سبك بود و منشأ طبقه بندی آن . عامل دیگر که میتواند منشأی باشد برای طبقه بندی سبك‌ها عبارتست‌ازمحیط پیدایش یامحیط رواج شعر. فی‌المثل شعری که مطابق ذوق و سلیقهٔ عوام گفته آید سبك عامه پسند دارد و آن که برای فهم و

ذوق کودکان سروده شود سبک کودک پسندست چنانکه نوعی شعر هم امروز هست که دختر پسند میگویند، مشحون از احساسات ورؤیاهای طلائی و آه و ناله‌های دردناك عاشقانه ـ که مخصوصاً خوراك روزنامه‌هاست یعنی صفحات ادبی آنها. بعلاوه حرفه و شغل گوینده هم تأثیر بارز دارد در پیدایش سبك . از اینجاست که شعر يك فقیه سبکش با سبك شعر يك تاجر یا يك طبيب تفاوت دارد مگر آنکه هر سه بی‌سبك ، و تقلید پیشه باشند ـ که آن خود چیزی است علیحده . در هرحال منتقد وزیده میتواند هوای رواق مسجد و مدرسه را درشعر شیخ بهایی بیابد یا در سبك عطار از حرفه و پیشهٔ او نشان بگیرد و البته فرق است بین سبك‌بیان بی‌ادعای يك‌بازاری ساده ودرس نخوانده باشیوهٔ بیان تظاهر آلود فضل فروشانهٔ يك فقیه یا استاد مدرسه . ازاینها گذشته سبك‌ها از حیث موضوع هم تفاوت دارند . سبك فلسفی غیرازسبك قلندریست وسبك تحقیقی باسبك‌توصیفی فرقش پیداست. چنانکه ازلحاظ محتوی هم بین آنها میتوان تفاوت نهاد . سبك ممکن است عاشقانه باشد یا عارفانه ، استهزائی باشد یا احساساتی . بعلاوه هر يك از این انواع گونه‌گون هم ممکن است یکجا بهم بیامیزد یاجای‌جای تفاوت کنند. سبك واقعی يك‌شاعر ممکن است ترکیبی متناسب باشد از چند نوع سبك یا آنکه درطول حیاتش درسبك اوتحول پیش آمده باشد یا تعییر . هم چنین شاعری هست که بیانش گه گاه سبك ندارد یا از سبك خارج است. این وقتی پیش میآید که معنی ، قالب و لفظ مناسب رانیافته باشد. درحقیت هرمعنی بیانی داردمناسب خویش که تا گوینده آنرا نیابد سخنش بدرستی ادانشده است وازهمین روست که انوری ـ باقرار خود ـ برای آنکه ازعقدهٔ يك سخن بدرستی بدر آید خود مکرر به

عقده‌ها فرومیرفته است[۱۳] چنانکه سعی ودقت گوستاوفلوبر✿ نویسندهٔ کتاب مادام بواری✿ هم برای یافتن آنچه خودوی لفظ درست[۱۴] میخواند حاکی است از یك نوع وسواس یا تمرین در سبك . البته فرق است بین شعری که ازسبك عادی شاعر خارج است وشباهت بدیگرسخنانش ندارد با کلام شاعری که درهیچ موردسبك واقعی ندارد و حاکی‌است از تقلید و تمرین محض درسبکهای‌دیگران [۱۵] بکمك قواعد و سنت‌ها وبزورمعانی‌وبیان. درهرحال‌تنوع‌واختلاف درسبك‌ها امریست‌محقق که حاجت به‌بحث بیشتر ندارد‌وهمین‌اختلاف‌وتنوع‌حاکی‌است‌ازنفوذتقلید و تمرین و از تأثیر عوامل برونی ــ یعنی تاحدی خارج ازاختیار طبع وسرشت‌انسانی ــ درپیدایش‌سبك. از آنجمله‌است‌عامل‌زمان وعامل‌مکان. عبث نیست که بعضی نقادان شعرراهم ــ مثل همه آثار انسانی ــ تابعی دانسته‌اند ازقانون تکامل تدریجی ــ نظریه داروین واسپنسر [۱۶] . درست است‌که درشعرو ادب انواع آن استقلالی راکه در انواع جانداران هست ندارند امابهرحال تاثیرعوامل مختلف رادرپیدایش یاتکامل آنها که‌میتواندانکار کند؟ محیط وزمانه‌گاه پیدایش حماسه را اقتضاء میکند وگاه مناسب‌میشود برای‌پیدایش غزل. همین عوامل است که یك‌وقت شعر دینی‌پدیدمیاورد و یك‌وقت‌شعر وطنی یك وقت‌نظریه معروف‌هنر برای‌هنررا قابل قبول میسازد ووقت دیگر مجالی‌میدهد برای‌رواج‌این فکر که هنرباید درخدمت انسان‌باشد ــ درخدمت جامعه یا حکومت . فکر وجودسبکهای ادواری‌نیز ریشه‌اش همینجاست وازهمین‌جا است که میتوان پنداشت ــ درهر دوره‌یی ازتمدن‌وتاریخ انسان شعری‌بوجود

✿ G. Flaubert ✿ Madame Bovary

میآید تقریبا مناسب با آن . جامعهٔ شبانی ، جامعهٔ روستائی ، و جامعهٔ بازرگانی هریك درطول تاریخ اقوام برای خود شعری بوجود آورده‌اند که بعضی انواع یاسبك‌ها ازبقایای آنها هنوزباقیست لااقل دربعضی ادب ها. نیچه* دررؤیاهای فلسفی خویش نه‌فقط شعر بلکه همهٔ هنرهای یونانی رادر نوسان میدید بین تاثیر فرهنك مردانه دیونیزوس و ظرافت زنانه آپولونی[17]. کسانی هم هستند که دم ازادوار شعر میزنند: دورهٔ آهنی-دورهٔ طلائی- دورهٔ نقره‌ئی ودورهٔ مفرغی[18] . چنانکه بازگشت شعررا بدورهٔ طلائی نوعی بازگشت میدانند بدورهٔ کودکی. اماکه میداند که دورهٔ کودکی درشعر یك دورهٔ طلائی بوده‌است ؟ درست است که بموجب یك قیاس جامعه‌هم مثل فرد درطول عمرخویش مدارج دارد ومراحل- کودکی ، جوانی وپیری - اما آیا میتوان ازاین نکته چنین استنباط کرد که ازاین ادوار سه‌گانه هریك نوعی شعر دارد خاص خویش - مرحلهٔ کودکی شعرش غنائی‌است ودینی ، مرحلهٔ جوانی شعرش حماسی است ودرام و مرحلهٔ پیری شعرش فلسفی است و عرفانی ؟ این احتمالی است که نظیر آن ازخاطرویکتورهوگو* شاعرفرانسوی‌ودیگران‌هم گذشته‌است[19] اما که میتواندمارا مطمئن کند که جامعهٔ انسانی هرگز یاهنوزازعهد کودکی قدم بیرون گذاشته باشد ؟ درواقع انسان تاسروکارش باهنر هست چیزی از کودکی - ازمیل ببازی وفراموشی ، بهمراه‌دارد . ازاین حرف آیا باید نتیجه گرفت که این انواع ادواری که درشعر ودرشناخت سبك هست به کلی زائد است یامبهم ؟ البته‌خیر . اماوجود این نکته‌چیزی راکه قطعا ثابت‌میکنداینست که درسبك‌ها عامل زمانی ومکان‌را تاثیری‌قوی است بعلاوه عامل‌طبع وسرشت‌گوینده راهم- که خودبدو عامل زمان و مکان بسیار

---

* Nietzsche

* V. Hugo

مدیون است ـ باید باین هردو افزود. و ازمجموع این عوامل است که مکتب‌های ادبی‌پیدا میشود ـ سبك‌های‌خودآگاه. تفاوت‌درزمان ومکان وتربیت و میراث وهم‌تفاوت درنوع ومیزان خودآگاهی مانع از آنست که‌مکتب‌های کلاسیك✿ورومانتیك✿ وسوررئالیست✿اروپائی‌رابامکتب های‌قدیم شعرفارسی ـ مکتب خراسانی، مکتب‌عراقی ، مکتب هندی مقایسه‌کرد . بعضی شباهت‌ها هم که‌هست ظاهرا تصادف محض است ومقایسه‌راجای نیست . البته‌بحث درباب سبك‌ها ومکتبهای شعرفارسی تازه است وهنوز راه درازدرپیش‌دارداما هرگونه بحث دراین‌باب‌دقت بسیار لازم‌دارد واحتیاط . بیشك کشف یابیان خصوصیات مکتبهای شعر فارسی‌ـ که امروز آنرا درسبك خراسانی ، سبك‌عراقی، وسنك هندی خلاصه میکند ـ فضل افتخاری اگر دارد بملك‌الشعراء بهار میرسد که طی‌نیم قرن‌اخیر آنهمه رابا ملاحظات‌جالب درباب‌سبك نظم‌ونثرتحت ضابطه‌درآورد [۲۰]. کارهایی که‌بعدها دراین‌باب‌شده است‌چیزی‌نیست‌جز تکرار وتوضیح بیان بهار یاجمع آوردن شواهد بیشتر دراثبات یاتبیین نظرهای کلی‌او. کاری که غالبایااقوال اوراتائید میکند یاحداکثرتوضیح درهرحال باید باین‌نکته توجه داشت که درپیدایش این سبکها عواملی که‌تاثیرداشته است بعضی اندیشیده بوده است وخودآگاه بعضی‌هم بی شك‌ناخودآگاه بوده است وناشی‌ازاحوال و ظروف. درست است که اهل‌تحقیق هنوز نتوانسته‌اند مبادی سبك خراسانی یاعراقی را ازروی اسناد ومآخذ بیك سابقهٔ اندیشیده وخودآگاه مربوط کنند اما بهرحال تاثیرظروف واحوال‌دوره‌هائی‌راکه‌شاهد رواج آن سبکهابودد است می توان بررسی کرد و حتی نشانهٔ رنك پریده یی از نوعی خود

✿ Classique ✿ Romantique ✿Surrealiste

آگاهی را هم درلابلای اشعار بعضی گویندگان آن ادوار بدست می‌توان آورد. چنانکه شیوهٔ معروف به‌هندی راهم ـ که تمایلات بیگانه‌دشمنی✲ بعضی ادباء ماگه‌گاه آنرا بنام سبک اصفهانی تعمید میکند ـ نیز بااحوال و ظروف مربوط به تحولات تاریخی و اجتماعی توجیه شدنی است. سرخوردگی ازتکراریك سبك ومیل تازه جویی‌هم عامل قابل‌ملاحظه‌یی است جهت بیان توالی آنها. گرچه این‌سبك‌ها ـ دست کم درقسمتی از تاریخ حیات خویش ـ درطول یکدیگر نبوده‌اند وگه‌گاه در عرض هم واقع میشده‌اند. بهرحال شاید آنچه راکـه دورهٔ بـازگشت میخوانند بتوان برمبادی‌اندیشیده‌وخودآگاه‌مبتنی دانست ـ مثل يك‌مكتب واقعی. چنانکه تمایلات راجع به شعرنوهم‌ریشه‌های خودآگاه‌دارد و اندیشیده. دراینجا باید يك نكته راتكراركرد و تأكيد. سبك وقتی نا خود آگاه است حاکی است ازافکار واحوالی‌که شاعرتمایلی به ابراز آن و افشا کردنش نداشته‌است. اینجاست‌که میتوان‌گفت‌شعربی‌دروغ‌است وآنچه شاعر میگویدحقیقت است وصدق. نهایت آنکه‌فهم مقصود اولازمه‌اش هوشی‌است‌خاص و، محرم این هوش جزبیهوش نیست. اما سبك‌خود آگاه حاصل جستجویی است‌که شاعر برای بیان چیزی دارد ـ که بیان آن غایت اوست. چنین شعری ممکن است بی‌دروغ باشد و هم ممکن است ازدروغ وریا خالی نباشد وبهرحال منتقدست‌که با نفوذدرمحیط شاعر، نفوذ در فکروشخصیت شاعر، و نفوذ در سبك بیان او میتواند این نکته راکشف کندکه شاعر واقعا چه چیزی را میخواهد بیان‌کند یا بیان نکند؟.. بی‌این غوروتامل نمیتوان دانست‌کدام شعر ـ حتی‌باوجود اشتمالش برمبالغه وتخیل خلاف واقع ـ بی‌دروغ است وکدام دروغ؟

✲ Xenophobie

بله، سبک‌است که شاعرصمیمانه وبی‌ریا تمام‌وجود خودرا در آن خالی میکند و حقیقت خود را عریان چنانکه هست در آن منعکس مینماید . باهمه اعتقادیکه اهل تاریخ‌بنقد اسناد دارندحتی تاریخ‌هم شایدنمیتواند شاعررابااین درستی و صفا تصویر کند . بدینگونه شعرواقعی‌ترازتاریخ هم هست نه بخاطر آنکـه بقول‌ارسطو از آن فلسفی‌ترست[۲۱] بلکه بدان سبب که شعرتاسبک دارد نمیتواند دروغ بگوید ـ خاصه بیك منتقد.

١٦

افلاطون یا ارسطو؟

در ورای نقاب وزن وقالب، شعر برای خودش دنیایی است. دنیایی که آفریدهٔ خیال شاعرست امامواد آن چیزی نیست جز تصویر دنیا ـ تصویر دنیای خدا. این است آنچه آفرینش شاعرانه را از آفرینش واقعی جدا میکند و افلاطون وارسطو آن را مرتبط کرده‌اند با مسألهٔ کلیات: اعیان ثابته. کدام منتقدی هست که در شعر بهمین دقت و تعمق حکماء بنگرد و بین دنیای شاعرو دنیای خدا این شباهت را مشاهده نکند، و همچنین این تفاوت را. نکته این است که منتقد باید نقاب وزن و قالب، نقاب صنعت وسنت را ازچهرهٔ شعر بردارد تا دروراى آن دنیاى شاعررا کشف کند ـ دنیایی وسیع ونامحدود. با توجه باین امرشك نیست که منتقدهم تقریباً همان کاری را انجام میدهد که فیلسوف میکند. خواه مثل یك فیلسوف مشائی اهل بحث واستدلال باشد خواه مثل یك حکیم اشراقی اهل کشف باشد وشهود. فلسفه را میگویند عبارتست ازمعرفت باحوال اعیان کائنات بقدر مقدور. اما نقد چیست؟ نقد هم بیك تعبیر معرفت

است باحوال کائنات . اماکدام نوع کائنات ؟ البته نـه اعیان کائنات ، تصاویر کائنات که دنیای شعر و ادب از آن درست میشود . منتقد مثل فیلسوف بحث میکند دراینکه وجود و ماهیت اشیاء چیست و غایت و علت احوال وافعال آنهاکدام است . نهایت آنکه فیلسوف این‌بررسی را دربارهٔ اعیان موجودات انجام میدهد ومنتقد دربارهٔ تصاویر آنهـا: کائنات شعر. ازین روست که تاریخ نقد هم مثل تاریخ فلسفه است و اوج و انحطاط آنها تا حدی بهم مربوط . در اینصورت عجب نیست که درنقد هم مثل فلسفه دنیا تا حد زیادی به حکماء یونان مدیون باشد. درواقع تاریخ نقد شعر- بصورت علمی که امروز بیش‌وکم یافته‌است- ازیونان آغازمیشود وکدام تحقیق علمی هست که یونانی‌هاآن راشروع نکرده‌اند یا دنبال . چنانکه تحقیقات آنها درباب ماهیت شعروانواع و فنون و اغراض و عیوب آن نه فقط درروم و اروپا انعکاس و ادامه‌یافت بلکه نیز جزوسایرمواریث حکمت یونانی بمسلمین هم رسید و بلاغت ونقد عربی و فارسی بدان مدیون شد .

اما تاریخ فکرنقادی دربین یونانی‌ها ازکی شروع میشود ؟ بی‌شك ازخیلی قدیم و تقریباً ازهمان اوقات که فلسفه درنزد قوم پیداشد. درنقد هم مثل فلسفه ، پیشوایان فکر یونانی حکماء بزرگ بوده‌اند : افلاطون وارسطو . اما تاریخ آن حتی ، قبل ازظهورسقراط آغازشد . دربازماندهٔ ادب یونانی ازنظم و نثر، ملاحظات انتقادی باقی است از گویندگان و متفکران پیش از سقراط . هومیروس درایلیادهم به مسألهٔ الهام توجه دارد وهم باینکه سبك بیان ، همه بیك‌گونـه نیست. پندار باختلاف و تعارضی که بین الهام وقواعد ادبی هست اشارت دارد .

ملاحظات اخلاقی در سخنان نویسندگان مختلف ــ در کلام هر قلیطوس و کسنوفانس ــ هست. مقایسهٔ معروف بین شعر و نقاشی که گویند نقاشی شعری است گویا و شعر نقاشی‌یی است بی‌صدا در سخن سیمونید✲ آمده است. در نمایشنامهٔ غوکان، اثر اریستوفان، نقد و داوری شاعرانه یی هست در باب آثار اسخولس و اوری پید. چنانکه سقراط حتی در آخرین دفاع خویش راجع بشعر و شاعری نکته های جالب دارد، و نکته هایی انتقادی. با اینهمه نقد و بحث فلسفی در باب شعر هیچ جا بهتر از آثار افلاطون مطرح نشده است خاصه در رسالهٔ فدرس و رسالهٔ ایون. در بارهٔ آراء افلاطون راجع بنقد پیش ازین در نقد ادبی سخن گفته‌ام[1]. اینجا کافی است در باب کتاب جمهوری صحبت کنم و در باب مطالبی که آنجا راجع بشر و نقد آن هست.

این کتاب جمهور در واقع خلاصهٔ مباحث افلاطون را در باب شعر و نقد آن در بر دارد و اهمیتش در فلسفه بقدری است که یك نویسندهٔ امریکائی، در بارهٔ آن می گوید تمام کتابخانه‌ها را بسوزانید هرچه در آنها آمده است درین کتاب نیز هست[2]. اصل کتاب طرح یك مدینهٔ فاضله است یا جامعه‌یی که در آن عدالت تام و کامل برقرار باشد. این البته یك رؤیای فلسفی بیش نیست اما برای تحقق بخشیدن این رؤیا افلاطون طرح های جدی افکنده است، و از زبان سقراط. این جمهور افلاطون آیا ــ آنطور که بعضی محققان پنداشته‌اند ــ از روی الگوی حکومت مصر قدیم درست شده بود یا باالهام از حکومت هخامنشی؟ درست است که افلاطون پیش از تألیف این کتاب مصر را دیده بود اما مصر درین زمان نمونهٔ یك حکومت

✲ Simonde

درست نبود . حکومت هخامنشی هم در عهد افلاطون روی بانحطاط داشت ونمی‌توانست نمونه‌یی ازیك حکومت درست وعادلانه باشد اگر چه‌ازین‌هردو کشوردرکتاب‌افلاطون‌چیزی‌هست‌امامدینهٔ‌فاضلهٔ‌او درواقع تصویردرستی‌ازهیچ شهرخاصی نیست‌شهریست‌که افلاطون‌می‌خواست وجودش را بهانه‌یی‌کند تا باطرح آن مدینهٔ واقعی آتن را انتقاد نماید . درین مدینه خیالی که برای تأسیس و ادارهٔ‌آن افلاطون طرح‌ها دارد واحتیاط‌ها ، جایی برای شاعران نیست . درواقع نزدافلاطون ، شعر و شاعری چیزیست‌که اگر تحت نظارت جامعه نباشد برای سعادت خلق خطرها دارد و زیان‌ها . تأثیربد شعر دراخلاق جوانان نزد افلاطون از اسباب عمده‌است درطرد شعرا . حتی در کلام هومیروس چیزها هست که جز بدآموزی وگمراهی حاصل دیگرندارد. بعلاوه شعرخود چیست بجزتقلید ازدنیای خارج، ازدنیای طبیعت؟ اما طبیعت ودنیای خارج که عبارتست‌ازاعیان موجودات خودش درواقع تقلیدیست ازصورمعقول ، ازمُثُل. البته فقط همین اعیان ثابته‌که ازکون وفساد دورند وجایشان در عالم معقولات و مجرداتست حقیقت دارند اما احاطهٔ برآنها کار شاعر نیست کار فیلسوف است . مشهودات ومحسوسات که‌اعیان موجودات را تشکیل میدهند خود درحکم سایه وتصویرند برای این صور معقول و بهمین سبب یك درجه از حقیقت دورند . در اینصورت آنچه شاعر می‌سازد یا نقاش ، تقلید وتصویری اسـ ازاین محسوسات ، وخود دو درجه ازحقیقت فاصله دارد. تقلیدیست ازتقلید مُثُل وسایه‌ایست ازسایهٔ آن . ازچنین اموری چه فایده‌یی می‌توان برد؟ بعلاوه، کارشاعرازجهت مجسم کردن‌احوال‌نفسانی هم‌لطفی ندارد‌زیراشعروی احوالی راتوصیف

و تصویر می کند که مربوط بقوهٔ عاقله نیست مربوط است بقوهٔ انفعالی نفس : شهوت و غضب. درینصورت شعر و شاعری چه تأثیری در احوال جامعه دارد جز آنکه نفوس را گمراه کند و حالت ضعف و حقارت در آنها بیفزاید ؟ شهوت و خشم و حالات نفسانی دیگر و میل و آرزو را شعر بجای آنکه ریشه کن سازد در وجود انسان آبیاری می کند و پرورش می دهد[۳] . ازین روست که از دیرگاه بقول افلاطون میان شعر و حکمت ناسازگاری بوده و هست . در هر حال هنر شاعر را نباید بگمان آنکه با بیان حقیقت سروکار دارد بجد گرفت باید همواره مراقب بود تا شعر لطمه یی بسلامت نفس و استقامت جامعه وارد نکند . بدینگونه افلاطون شعر را بسختی انتقاد می کند و شاعران را از مدینهٔ خیالی خویش طرد می کند تا در جامعهٔ او عدالت فدای هوس نشود .

بر این پندار افلاطون ایرادها کرده اند و جای ایرادها هم هست . پیش از همه ایرادهای ارسطو را باید یاد کرد که ناشی است از آن اختلاف معروف که بین فلسفهٔ دو حکیم هست. این اختلاف برخلاف آنچه بعضی از حکماء قرون وسطی گفته اند[۴] در حقیقت وجود دارد و اصلش ناشی است از طرز تفکر آنها راجع بکلیات. بر سر اینکه کلیات اصالت دارند یا آنکه وجودشان ذهنی است . این یك نزاع کهنه است و شلگل✡ بهمین نکته نظر دارد که می گوید هر که از مادر می زاید یا پیرو افلاطون است یا پیرو ارسطو[۵]. در واقع آنچه افلاطون مثل می خواند نزد ارسطو، حقیقت ندارد و امریست انتزاعی و خیالی . با چنین مقدمه یی عجب نیست که فن شعر ارسطو ، جوابی باشد بآراء و عقاید افلاطون در باب شعر .

در حقیقت برخلاف افلاطون که دنیا را ازورای ابرومه عرفان و

✡ Schlegel

خیال می‌دید ارسطو در کار عالم بچشم واقع بینی می‌نگریست . ازین‌رو شعر را بمنزلهٔ واقعیات دید . برخلاف استادآن را بپاس اخلاق محکوم نکرد بلکه به بررسی و تحقیق درماهیت واوصاف آن پرداخت . وی صورمعقول را حقیقت واقع نمی‌دید تا کائنات محسوس ومرئی را سایه‌و تصویر آنها بداند . محسوسات و مشهودات عالم را حقیقت می‌شمردو صورمعقول را عبارت ازتصویرذهنی آنها . بدینگونه واقع بینی او بهانه‌یی بخیال شاعرانه نمی‌دادتا ارزش محسوسات رامنکرشودوکائنات عالم را سایه وتصویری تلقی کند ازحقیقت ـ ازمثل . بعلاوه ، نزدوی منشأ ابداع وایجاد شعروآثارهنرعبارت بود ازعلاقه بتقلید ومحاکات : امری که‌درانسان غریزیست‌وآموزندگی آن نیزازموجبات عمده‌است‌در التذاذ انسان ازآن . پس ماهیت وجوهرشعروهنرعبارت میشود ازتقلید ومحاکات وآن لذت وحالتی هم که ازین تقلید ومحاکات حاصل میشود خود غایت وهدف آن است . بااینهمه‌کارشاعرفقط تقلید صرف مجرداز عالم خارج نیست تا بقول‌افلاطون دنیای مشهودات ومحسوسات‌رابعین تصویر وتقلید نماید بلکه ازخود نیزهمواره چیزی بآن اضافه می کندو دنیای محسوسات را ـ بتفاوت اغراض ـ گاه بهتر ازآنچه‌هست تصویر وتوصیف می کند وگاه بدتراز آنچه هست . ازاینهاگذشته تأثیرشعرنیز، برخلاف آنچه افلاطون پنداشته‌است ، تنها ضعف عقل وغلبهٔ شهوت نیست بلکه شعر ، خاصه تراژدی ، در انسان حس ترس و شفقت برمی‌انگیزد وازطریق کتارسیس ✡ ـ که بمنزلهٔ مسهل وجلابی‌است پاك کننده ، موجب تزکیه وتهذیب نفس‌انسان را فراهم‌می‌آورد[۶] . بدینگونه

✡ Katharsis.

شعروشاعری ، برخلاف آنچه افلاطون ادعا می کندموجب فساد جامعه هم نیست .

این است حاصل تعلیم ارسطو در فن شعر که عالی‌ترین تحقیق فلسفی یونانیهاست درباب‌شعر. کتابی که باوجود اختصار تمام مباحث مهم راجع بشعر درآن‌مطرح شده است آن‌هم بدقتی که با برونه‌تیر✿ می‌توان‌گفت امروزهم مسائل فن‌نقادی درنزد ماهمانهایی است که نزد ارسطو بوده‌است[۷] . درواقع درنقد و شناخت شعر هرچه طی قرنهای دراز گفته شده‌است بیش‌وکم همانهاست که موجب گفتگوشده است بین ارسطو واستادش افلاطون .

بعداز ارسطو فلسفهٔ یونانی در لاقیدی رواقی ها و لذت جویی پیروان ابیقور آرامش‌خاطرجست. کلبی‌ها وشکاکان‌حتی میراث‌افلاطون وارسطو را ببادنقد واستهزاء گرفتند لیکن تأثیر ونفوذ حکمت آنهاباقی ماند ودوام یافت. درنقد شعر زوئیلوس✿ خود را چون یك‌حکیم کلبی نشان دادولوسین✿چون‌یك فیلسوف شکاك . اما حکمت‌جزمی افلاطون وارسطو در اسکندریه وآتن باز احیاء شد و در حوزهٔ امثال فلوطین و آمونیوس‌ساکاس✿ ، نقد شعرهم بارنگ تازه‌یی صورت جزمی خویش را بازیافت . در واقع بعداز افلاطون و ارسطو چیزعمده‌یی برتحقیقات آنها راجع به شعروسبك و نقدآن افزوده نشد هر چند داعیه داران بسیاربودند. ازجمله دیمتریوس نام، ظاهراً ازمعاصران‌پلوتارك ، رساله‌یی نوشت درباب سبك‌که مشهورست وبا اینهمه‌کتابش همان بضاعت ارسطوست که بآن چیزهایی تازه نیز افزوده شده است[۸] . در واقع

✿ Brunetiere ✿ Zoïlus ✿ Lucian ✿ Ammonius Saccas

دیمتریوس که غالباً ارسطو را تقلید و تبعیت می‌نماید از آثار او مکرر عباراتی نقل می‌کند بعلاوه از شاگردش تئوفراسطوس✲ نیز اقوالی می‌آورد[۹]. نهایت آنکه طرز کار وی با شیوهٔ ارسطو تفاوت دارد. هم ازین جهت که وی خیلی کمتر از ارسطو تقید دارد به‌پیروی از اصول و مقدمات وهم ازین حیث که خیلی بیش از او بکلیات توجه نشان می‌دهد. شاید این نکته از اسباب عمده است در شهرت و اهمیت کتاب او و اشتمالش بر بعضی فقرات سودمند از آثار گمشدهٔ قدما. اثر انتقادی دیگر که ذکرش خالی از اهمیت نیست عبارتست از رسالهٔ لونگینوس در باب نمط عالی، یا شیوهٔ برترین[۱۰]. راجع به این لونگینوس و هویت او ـ همچنین در بارهٔ دیمتریوس که رسالهٔ «در باب سبك» را نوشته است ـ از لحاظ تاریخ بحث است و اختلاف اما این اختلافها از اهمیت ادبی رساله‌های منسوب بآنها چیزی نمی‌کاهد. درین رسالهٔ اخیر نشان آشنایی هاهست با آثار واقوال افلاطون، چنانکه می‌توان گفت مؤلف به افلاطون بیشتر مدیون است تا بارسطو. آنچه وی نمط عالی می‌خواند نوعی مزیت است در بیان، که موجب تعالی است و شاعر درین شیوه سخن را بجایی می‌رساند که آنرا می‌توان صدای روحی بلند خواند. این رساله که نوعی کوشش نوافلاطونی است در نقد، در میراث ادبی نقادان یونان قدیم اهمیت خاص دارد و درست گفته است برونه‌تیر آنجا که می‌گوید اگر فن شعر ارسطو اولین کوششی است که در تاریخ قدیم یونان برای نقادی بعمل آمده است رسالهٔ لونگینوس آخرین کوششی است که درین راه مبذول شده است و بهیچوجه هم از حیث عمق و معنی از کتاب ارسطو کمتر نیست[۱۱].

✲ Theophrastus

با اینهمه از جهت اصالت در نقد یونانی هیچ چیز بپای سخنان افلاطون وارسطو نمی‌رسد چنانکه درادب لاتینی‌هم کسانی‌مانند هوراس✲ وسیسرو✲، سنکا✲ وکنتی‌لین✲ هم بعضی آراء خود را بهمین‌دو حکیم مدیونند وبتحقیقات آنها. درواقع انعکاس و نفوذ اقوال افلاطون وارسطو منحصر بیونان‌وروم‌نمانده است‌واز خیلی‌قدیم‌درشرق‌نیز نشر یافته‌است. البته تأثیر جمهور افلاطون‌در تئوریهای‌راجع بشعرو بلاغت‌مسلمین‌بپای‌تأثیرفن شعر ارسطو نمی‌رسد اما آشنایی مسلمین با این هردو کتاب سابقهٔ قدیم‌دارد وناچارتأثیر آنها- ولوغیرمستقیم- می‌بایست بنحوی در ادب عربی و فارسی منعکس شده باشد.

جمهور افلاطون شاید حتی در دورهٔ ساسانی هم نزد بعضی از ایرانیهاشناخته بوده‌است. درنامهٔ تنسرمواردی هست‌که بعضی اهل‌نظر بتأثیر آراء افلاطون منسوب داشته‌اند. باآنکه آگاثیاس این‌احتمال را رد می‌کند نفوذ افلاطون در آراء مزدك بعید بنظر نمی‌رسد [۱۲]. در دورهٔ اسلامی هم باآنکه افلاطون نزد محققان ماشهرت وقبول ارسطو را نداشته‌است‌امابکلی‌هم ناشناس نبوده است وحکماء اسلامی‌بربعضی رسالات او شرحهایی نوشته‌اند و نام پاره‌یی از کتابهای او که شاید از سریانی بعربی نقل شده است نیز در آثار مسلمین ذکرشده است. از جمله حنین‌بن‌اسحق‌کتاب جمهوررا بنام‌کتاب السیاسه بعربی نقل‌کرده است وثابت بن‌قرهٔ حرانی وپسرش سنان نیزدرشرح بعضی مطالب این کتاب ظاهراً مقالاتی داشته‌اند[۱۳] فارابی ترجمه یاخلاصه‌یی از کتاب را در دست داشته است وکندی هم رساله‌یی در باب اعداد مذکور درین کتاب نوشته‌بوده‌است[۱۴]. دررسائل اخوان‌الصفاهم مطالبی ازین‌کتاب، بدون ذکرمأخذ نقل‌شده‌است[۱۵] وترجمهٔ خلاصه‌یی ازکتاب را - که‌اصل

✲ Horace ✲ Cicero ✲ Senecca ✲ Quintilien

آن خلاصه بجالینوس منسوب بوده است ـ نیز مسلمین در دست داشته‌اند وابن اثیر و ابوالفدا از آن یاد کرده‌اند[۱۶]. با اینهمه غلبهٔ نام و آوازهٔ ارسطو و شهرت کتب اوظاهراً از اسباب عمده بوده است در انصراف مسلمین از کتاب افلاطون، خاصه که بعضی مطالب آن بااحول اجتماعی جاری نه‌مناسب بوده است و نه موافق.

اما ارسطو که فلسفه‌اش نهایت اوج فکر و حکمت یونانی بشمارست نزد مسلمین معلم اول بوده است و آثارش ازخیلی قدیم مرغوب. حتی ابن القفطی فهرستی در دست داشته است[۱۷] از آثار او تألیف بطلمیوس که اصل یونانی آن در دست نیست و وجود آن در بین مسلمین حاکی است ازعلاقه‌یی که حکماء قوم داشته‌اند بافکار و تعالیم فیلسوف. قسمت عمدهٔ این آثار را مسلمین ازیونانی یاسریانی بعربی نقل کرده‌اند باشروح و تفاسیر قدیم ومخصوصاً مساعی بیت‌الحکمهٔ بغداد درین مورد مهم است وقابل ملاحظه. ازجمله فن‌شعر، که آن را از روی لفظ یونانی ابوطیقا هم می‌گفته‌اند درجزو تعلیم منطقی مورد توجه واقع شده است و ترجمه. اما چون فهم بیشترینهٔ مطالب کتاب که راجع است به‌تراژدی واپوپوئیا ازحوصلهٔ اعراب خارج بوده است این ترجمه‌ها غالباً مبهم بوده است و تاریك. چنانکه ترجمهٔ ابوبشرمتی، که فن شعر را از سریانی بعربی نقل کرده‌است باقی است وباین دعوی گواه. یحیی‌بن عدی هم چنانکه از کلام ابن‌الندیم برمی‌آید نقلی کرده‌است ازین کتاب که‌ظاهراً همان مأخذ عمدهٔ فن شعر شیخ واقع شده‌است در کتاب شفا. از تلخیصی هم که کندی بموجب روایت ابن‌الندیم ازین کتاب کرده است اکنون گویا نشانی باقی نیست اما این ترجمه‌ها باتفاسیر و تلخیص‌ها، مایه‌یی شده‌است برای حکمائی

امثال فارابی، ابن‌سینا ، وابن رشد[۱۸] . این‌تعلیم ارسطو درباب‌فن‌شعر، که حکماء مسلمان تا این اندازه نسبت بآن علاقه می‌ورزیده‌اند درفکر وذوق نقادان اسلامی‌چه‌تأثیری‌داشته است ؟ این‌مسأله‌یی است که باید دربررسی نقدعرب بآن‌جواب داد . اینجا باید گفت که ازحکمت‌یونانی آنچه بر ذوق وفکر مسلمین غلبه یافت فلسفه ارسطو بود نه افلاطون ، یابعبارت بهتر ارسطویی بود که می‌توانست با افلاطون کنار بیاید .

۱۷

ازمیراث اسلامی

آیافکر یونانی‌تاثیری‌در آراء نقادان‌اسلامی داشته‌است؟ بی‌شك. اما البته نمیتوان نقد مسلمین را ـ مثل فلسفهٔ اسلامی ـ تقریبا بکلی حاصل‌ونتیجهٔ این‌تاثیر شمرد. حکمت یونانی را مترجمین‌قدیم‌و بعضی ازمتکلمین دراوایل عهدعباسیان بین‌مسلمین رواج دادند در صورتیکه نقد اسلامی ـ نقدشعر عربی ـ در آن ایام‌قسمتی ازراه تحول خویش‌یا دست‌کم قدم‌های اولش راپیموده بود. ازاین‌رو نفوذطرز فکر یونانی ـهرچند بعداز آشنایی‌مسلمین باحکمت یونان‌ـ درنقد وعلوم بلاغت‌نیز ظاهرشد. اماسنت‌اسلامی وعربی نقد هم‌ـ که مخصوصا برحکمت وفکر یونان بچشم بدگمانی مینگریست ـ راه‌خود را ادامه‌داد خاصه‌نزدلغوی ها ، کاتبان ، و راویان شعر . چنانکه امثال جاحظ ، ابن‌قتیبه ، قاضی جرجانی، ابن‌رشیق، وابن‌الاثیررهنمایان عمده بوده‌اند برای‌نقدسنتی‌ـ نقدلغوی وذوقی ادبا . البته دراین نقدغیراز ملاحظات لغوی وتطبیقی گه‌گاه هم رنك روانشناسی هست هم سایه‌یی اززیباشناسی . با اینهمه ،

نقد ادبا ازلحاظ تاریخ، در واقع یك میراث عربی است ، مثل خود شعر. چنانکه تاریخ آنرا بایدازعهد جاهلیت آغاز کرد وازسوق عکاظ. دراین‌شهره بازارپرمشتری ، شعر هم متاعی بود که خواستاران در بارهٔ ارزش آن چانه میزدند . روایت هست که درعکاظ برای نابغهٔ ذبیانی ، شاعر نام‌آور آن‌روزگاران قبه‌ای میزدند واوآنجا درباب شعرهایی که برایش خوانده میشد درپیش جمع‌داوری میکردواظهار رأی . چنانکه برشعری ازحسان‌بن ثابت که درآن هنگام ظاهرا جوانی بود نوخاسته ایرادهایی‌گرفت و با اینحال اورا بشاعری ستود وتشویق کرد . جای دیگر اعشی‌وخنساء را بر مدعیانشان برتری داد . جزئیات این گونه داوریها البته مشکوك است و همچنین است جزئیات آنچه در باب نقد سایرشاعران‌جاهلی گفته‌اند .ـ طرفةبن‌عبد، ودیگران . حتی دراصل‌ادب جاهلی‌هم حرف‌هست[1] امابهرحال آنچه شعرو ادب جاهلیت خوانده می شود ، نقدی‌دارد ذوقی- مثل همان شعرجاهلی غالبا تاثری‌وارتجالی - وتا حدی مثل‌نقدشاعران‌کهن دریونان قدیم[2] . ازاینهاگذشته در سخنان وافکارشاعران آن عهد چیزهاهست‌ که حاکی است ازوجود روح‌نقددر بین‌آنها چنانکه تصورآنها ازالهام شاعرانه و ارتباط آن باجنی که‌تابعه خوانده میشود یادآور طرزفکر یونانی‌هاست درباب‌موز✲ها[3]. همچنین توجه بعضی شاعران باینکه بسیاری معانی در کلام آنها تکراراست و گویی پیشینیان‌همه هرچه باید همی‌گفته‌اند[4] شاهدی است برشعورقوم‌به ارزش میراث گذشته . وجود راویان شعر که حتی درجاهلیت هم هر شاعری‌راویانی داشته است ووجود اشعاری که حولیات خوانده میشد ودرنظم واصلاح آنها سالی‌صرف‌میشد نشان میدهد که نزدقوم‌نشاطی

✲ Muses

بوده‌است وشعوری برای نقد. البته‌چنین‌نقدی یك‌نقد ذوقی بوده‌است حاکی ازتاثر وعکس‌العمل‌فطری، وبقول‌امروزیهانقد امپرسیونیستی✲. اسلام که‌پدید آمد نقداخلاقی ودینی‌را هم‌با‌نچه ازمیراث جاهلیت‌مانده بود افزود واجتناب ازلغوو فحش وسخنان‌کفر آمیز میزانی‌شد درنقد. چنانکه قرآن هم اوج‌بلاغت شناخته‌شد وحدسخنوری. پیغمبر با آنکه شاعری را تشویق‌نکرد بشعرشاعران‌گوش داد ، وخلفا وصحابه درمنع ازآن اصراری‌نکردند . درعهد اموی حجاز کانون غزل عاشقانه بود و عراق روزبازار مدح و فخر .. مخصوصا مجالس خلفا مرکزی بود برای روایت شعر ونقدآن . چنانکه عبدالملك مروان خود درنقد شعر ذوق وقریحه‌یی نشان داد . باری درحجاز که ادب بیشتر صورت غزل داشت نقدی هم که روایت‌شده‌است ـ از کثیّرعزّه ، وسکینهٔ بنت‌حسین ودیگران ـ درباب‌معانی راجع‌بغزل است وعشق. چنانکه در عراق که ادب بصورت‌فخر وهجو جلوه داشت نقدی‌هم که نقل است ـ مثل‌آنچه ازفرزدق وجریر نقل کرده‌اند ـ رنك‌همین معانی‌را داشت[۵]. درصورتی که‌نقدعبدالملك مروان وشاعران‌شام‌بیشتر بمضامین راجع بمدح‌مربوط میشد . ازجمله‌گویند شاعری قصیده‌یی درمدح عبدالملك مروان‌گفت که در اولش ازشترخویش سخن‌گفته بود ، بزیادت . خلیفه‌گفت تو شتر خویش‌را مدح کرده‌یی صله‌ات‌راهم ازاوبستان[۶] . باری‌درمجالس خلفا،که برای اعراب مجالی‌بود جهت تعصب وتفاخر ، مساله‌یی که غالبا مطرح میشد این‌بود که اشعرشاعران کیست ؟ وجوابهانیز گونه‌گون بود وتابع اغراض گویندگان یا مقتضای مجلس . تعصبات قبیله‌یی که غالباهرقبیله شاعریاشاعران خودرااز‌دیگران برترمیدید درعراق‌وحجاز

✲ Impressionniste

ودرهمه دنیای عرب این مسأله راغالبا رنك روزمیداد . البتـه‌مسأله از عهد جاهلیت مانده بود اما آنچه در عهد اموی به آن رنك تازه میداد احیاء تعصبات بود ، بین‌قبایل . ازراویان وشاعران اخبـار بسیار هست حاکی ازجوابهایی‌که باین‌مسأله داده‌اند . هریك مطابق ذوق‌و سلیقه‌و باقتضای هوی وتعصب خویش . اما درعهدعباسی این‌بحث کهنه‌رنك نقد واقعی گرفت . رنگ موازنه و تطبیق یعنی مقایسه بین شاعران و ارزیابی آثارهریك . حتی کتابهادراین‌باب‌بوجودآمد خاصه‌درمقابسه‌بین ابوتمام وبحتری. همچنین درداوری بین متنبی ومدعیانش . این‌موازنه درواقع تاحدی هم دردنباله یك‌مسألهٔ قدیم دیگر بود ؛ مسألهٔ کهنه ونو. اینکه سخن محدثین ـ نوخاستگان ـ را میتوان در ردیف کلام شاعران قدیم آورد یانه مسأله‌یی بود. چنانکه نزاع درباب بحتری و ابوتمام هم بیك تعبیرنزاعی بود درباب کهنه ونو. یك‌نقد روشن‌که دراین باب شد کتاب آمدی‌بود- بنام‌الموازنه بین‌ابی‌تمام وبحتری. دراین کتاب مولف خواسته‌بود بیغرضانه بین دوشاعر داوری کند ، اما علاقه‌یی‌که بتایید و حمایت‌از بحتری داشته‌است ، اورا بافراط واداشته است دربیان‌عیوب ابی تمام [۸] از اینروبا آنکه زشتی‌ها وزیبایی‌های آثار هر دو شاعـر را طرح‌کرده است درتطبیق‌وموازنه نائل‌بقضاوتی بیطرفانه نشده‌است. با اینهمه‌کتاب اوازجهت نکته‌سنجی هایی‌که داردجالب است وخواندنی درباب متنبی‌ومدعیان وی‌هم بحثی‌وجود داشت‌که جمعی تازگی‌وارزش کلام اورا انکار میکردند وظاهرا صاحب‌بن عباد وزیرمعروف آل بویه محرك آنهابود. چنانکه‌درفرانسه‌هم، راجع‌به‌کرنی✡شاعرچنین‌بحثی‌شد ومحرك‌آن‌ریشیلیو✡بود[۹] وزیرمعروف. در واقع رنجشی که صاحب از

✡ Corneille ✡ Richelieu

متنبی و از رفتار خود پسندانه اش‌داشت محرك اوشد در نقد متنبی و در تشویق دیگران بنقد او . رساله‌یی که خود صاحب‌نوشت‌عبارت بود از الکشف عن‌مساوی شعرالمتنبی- در بیان‌عیوب‌شعراو . برای خوشایندا و نقادان وادبابنا کردند بعیب‌جویی ازشعرمتنبی . چنانکه ابوعلی حاتمی رساله‌یی نوشت و در آن بیشتر معانی‌اخلاقی‌را که در کلام متنـبی هست ماخوذ دانست از اقوال‌ارسطو . ابوسعید عبیدی رساله‌یی دیگر نوشت دراثبات‌این‌دعوی که بسیاری‌ازسخنان متنبی‌سرقت‌است ازشعرای دیگر حتی ابوهلال عسکری در کتابی‌بنام الصناعتین ،که جهت خاطر صاحب تالیف کرده بود سعی‌نمود تا در بیان محاسن کلام بیشتر بگفتهٔ صاحب استناد جوید ودربیان معایب‌بکلام‌متنبی[۱۰]. بدینگونه متنبی جریمه‌گردن کشی‌وخود پسندی شاعرانهٔخویش وعصیانی راکه برگردنکشان‌روزگار کردبسختی داد امایك تن‌ازنزدیکان وبرکشیدگان صاحب بنام علی‌بن- عبدالعزیز معروف بقاضی جرجانی بدفاع ازاوبرخاست و بداوری بی - غرضانه . کتاب این قاضی الوساطه نام داشت- الوساطة بین المتنبی و خصومه . وی‌دراین داوری مثل‌یك قاضی واردشدوبا روشن بینی وحق طلبی یك‌قاضی، یادآوری کرد که درباب یك شاعرهرگز نمیتوان‌ازروی عیوب واشتباهاتش قضاوت کرد بایدازروی محاسن و زیباییهایش‌راجع باوحکم کرد. بعلاوه اغلاط وعیوب در کلام کدام‌شاعر نیست‌حتی‌درشعر کسانی‌مثل‌ابن‌الرومی،ابوتمام‌وابونواس‌عیب‌هاهست‌وخطاها. که‌میگوید که دراین میان عیب‌وخطا تنهادرکلام متنبی است؟. بعلاوه اگردرسخن او ابیات ضعیف می‌توان یافت اشعار بلند و معانـی استوار و لطیف شاعرانه درآن بیشترهست . اما آنچه درباب سرقات می‌گویند هم جای

حرف است. باید تفاوت گذاشت بین آنکه یك مضمون را که شاعری دیگر ابداع کرده است از او می گیرد با آن کس که یك مضمون عام مشترك را که شاعر دیگری هم گفته است اما بهیچوجه اختصاصی باو ندارد اخذ می کند. بعلاوه فرق است بین اینکه شاعری معنی را از دیگری اخذ کند اما آن را از او بهتر و زیباتر بیان کند با آنکه معنی کلام یك شاعر را اخذ کند- بیش و کم با همان الفاظ و عبارات یا حتی با تعبیراتی پست‌تر. در هر حال در باب سرقات نباید افراط کرد و نباید هر شباهت را هم حمل کرد با خذ وانتحال[11]. این داوری دقیق و روشن که در باب متنبی و مدعیانش از جانب قاضی جرجانی شد بی شك یك شاهد مؤثر است بر قدرت و فایدهٔ نقد و حاکی است از اهمیت نقش و تأثیر نقادی در ادب. اما مسألهٔ سرقات که قاضی جرجانی با روشن بینی و خونسردی انواع آن را بررسی کرده است از مسائل عمده است نزد نقادان عرب. درواقع از خیلی قدیم نقد رایج در نزد ادبا و روات عبارت بود از بررسی در مواردی که مضمون یك شعر با مضمون شعر دیگر شباهت داشت یا اشتراك. باستناد همین نکته بود که ادباء و روات قدیم غالباً شعر محدثین را رد می کردند و مضامین آن را بقدمـا منسوب مـی‌نمودند. چنانکه یك ادیب معروف قدیم - ابو عمرو بن العلاء - در باب این نوخاستگان می گفت که اینها انگل دیگراند اگر خوب بگویند از دیگران گرفته‌انـد و اگر بد بگویند از خودشان است. اسحاق موصلی شعری برای اصمعی خواند اصمعی آن را بسیار بستود وقتی دانست که اسحاق خودش آن را گفته است از ستایش آن بـاز گشت و آن را نوظهور دانست و بی‌اصل. نظیر این قضیه را از ابن الاعرابی هم نقل کرده‌اند که بسا شعری را میستود و بعد که می‌فهمید

شاعر از قدما نیست‌ستایش‌های خودرا پس‌می‌گرفت . می گویندشاعری
برای ابی‌عبیده شعری‌خواندسپس‌از وی‌درخواست تا بین این‌شعروشعر
یك‌گویندهٔ جاهلی بدرستی‌حکم کند ، عصبیت راکناربگذارد و درباب
شعرنظر بدهد نه‌درباب‌شاعر، نگوید که‌این‌یك شعرعباسی‌است و آن‌یك
جاهلی ، این‌یك جدیدست و آن یك قدیم .چون این‌طرز حکم درواقع
داوری بین دوعصرست‌نه داوری‌بین دوشاعر[۱۲] . در هرحال ادباوروات
خویشتن رانگهدارندهٔ سنت می‌دیدند و حامی شعر قدیم . از این رو
غالباً در باب‌آن تعصب داشتند . مضامین شعرای نوخاسته را هم غالباً
مأخوذ می‌دیدند از شعراء قدیمتر . بندرت کسانی پیدا میشدند که مثل
ابن قتیبه وقاضی جرجانی درباب قدما و محدثین تعصب نداشته باشند
و از شاعر شعر خوب بخواهند نه قدمت و سابقه . نقد ادبا غیر از
ملاحظات راجع بسرقات‌غالباً لغوی بود ، یامربوط بـه بیان وبدیع .
درواقع ادباء شعر قدما را بعنوان شواهد نگاه می کردند برای نحو یا
لغت . این نیازباستشهاد شاید گه‌گاه بعضی را واداشته باشد که شعری از
خود یا دیگری بیك شاعر قدیم منسوب بدارند . اما چون صحبت از
سندیت بوده است و اعتبار غالباً هم آنها را وا می‌داشته است کـه در
صحت‌انتساب شعر بیك‌شاعر دقت‌نشان‌دهند وحتی وسواس . ازین‌روست
که ابن‌سلام‌درطبقات الشعراء خویش مکرر یاآوری می کند که راویان
در اشعار قدماء دست‌کاریها می کرده‌اند ، بنام و نشان . چنانکه جاحظ
نیز توجه خاصی باین مسألهٔ انتساب‌دارد. از جمله یك جا از بسیاری
اشعاری که روات ساخته‌اند وبشعرا نسبت داده‌اند یاد می کند واین‌جعل
را ممکن میشمارد ومحتمل . جای دیگر شعری راکه درآن از رجم و

شهاب صحبت میشود از یکشاعر جاهلی نقل می کند و می گوید اگر این شاعر جاهلی است از کجامی داند شهابی که در آسمان هست قذف و رجم است ؟ در صورتیکه این نکته از عقاید اسلامی است و این خود نشان میدهد که شعر را دیگران ساخته اند و باو نسبت داده اند[۱۳] . گذشته از مسألهٔ انتساب نقادبا گه گاه ملاحظات روانشناسی هم دارد و حتی زیبا شناسی و اجتماعی. چنانکه ابن قتیبه توجه خاصی بمسائل روانشناسی دارد خاصه درباب زمینه های نفسانی شعر . از جمله یك جا توجه میدهد که شاعران در طبع و قریحه تفاوت دارند یکی مدیح را آسان میگوید و هجابرایش دشوار است دیگری برگفتن رثا تواناست اما از عهدهٔ غزل بر نیاید[۱۴] . تفاوت در دواعی و اسباب نفسانی است که قوت و شدت آنها در اشخاص مختلف است و این نکته حاکی است از توجه وی بتأثیر عامل روانشناسی چنانکه توجه بعضی نقادان به آنچه موسیقی لفظ خوانده میشود - حلاوة النغمه - و اینکه زیبایی بیان بیش از درستی معنی نزد بعضی از آنها اهمیت دارد نیز حکایت می کند از گرایش قوم بملاحظات زیباشناسی. همچنین اهمیتی که باصل مبالغه داده اند ، و حتی قول مشهوری که می گوید بهترین شعر دروغ ترین آن است نیز مبتنی است بر اساس تصور زیبایی . در نقد ادبا توجه بتأثیر محیط هم هست و این نکته جالب است که فی المثل قاضی جرجانی قرنها قبل از تن✲ - نقاد و حکیم فرانسوی - بگوید بداوت کارش آنست که در طبع ها خشونت پدید میآورد و همچنین در ادب و معانی آن موجد خشونت می شود درصورتیکه تمدن در طبع و در ادب موجب سهولت میشود و رقت[۱۵] . این طرز فکر که قرنها بعد در فلسفهٔ تاریخ ابن خلدون نیز تعقیب شد حاکی است از توجه ادباء بتأثیر عامل محیط

✲ Taine, H.

و جامعه .

اینهاست نمونه‌یی چند از آنچه در نقد عربی هست ـ نقد ادبا . درین نقد که درواقع دنبالهٔ سنت نقادان قدیمترست تأثیر فلسفهٔ اهل مدرسه بارز نیست وشباهت بین بعضی ازین آراء با آراء حکما از اتفاق است یا از یك تأثیر غیر مستقیم اما تدریجی . آیـا نقد عربی و اسلامی از حکمت یونانی تا چه حد تأثیر یافته است ؟! اکنون هنگام آنست که جوابی باین سؤال داده شود. انتشار کتب راجع بمنطق در بین مسلمین و تأثیری که حکمت ارسطو از طریق ترجمه‌های کتب یونانی در اذهان متکلمین اسلامی داشت بیشك از اسباب آشنایی مسلمین شد با آراء حکمـاء یونان در باب فن شعر وبلاغت . چنانکه ظاهراً جاحظ از بلاغت وادب فرس وروم وهند بی‌بهره نبود اما تأثیر بارز فکر یونانی در نقد قدامه ظاهر شد ـ نقدالشعر . این قدامه نصرانی بود که بر دست مکتفی‌بالله خلیفهٔ‌عباسی مسلمان شد و ، کاتب بود و اهل حکمت . کتابهایی هم‌در علم سیاست وصناعت جدل داشت ومخصوصاً در منطق متبحر بود .وی تحت تأثیر همین معلومات فلسفی بود که نقدالشعر را نوشت ـ با یك برداشت تازه از شعر و فنون شاعری . درین برداشت تأثیر فکر یونانی هست خاصه در شیوهٔ طبقه بندی ابواب و مطالب . البته شعر عربی ، با جزئیات اقوالی که ارسطو در فن شعر آورده است چندان منطبق بنظر نمیآمده است و این مشکل را غیر از قدامـه و قبل از او مترجمان و شارحان عربی فن شعر هم داشته‌اند . اما تأثیر ارسطو و تعلیم او بازدرجای‌جای کتاب هست وبشکلی انکار ناپذیر. ازجمله اهمیتی

که قدامه برای مبالغه قائل شده‌است در شعر، حرف ارسطو را بخاطر می‌آورد که مانعی نمی‌بیند از اینکه شعرا امور و اشیاء را بالا تر یا پست‌تر از آنچه در واقع هستند وصف کنند. همچنین کوششی که قدامه کرده است تا فنون مختلف شعر را از وصف و تشبیه و غزل و نسیب و مرثیه بدو فن مدیح و هجا برگرداند، نیز گویی از ترتیب فن شعر ارسطو اخذ شده باشد که از تمام انواع شعر بیشتر توجه به تراژدی دارد و کومدی. در بعضی جزئیات دیگر کتاب هم نشانه‌هایی هست از تأثیر فن خطابه و چون قدامه با کتب منطق و فلسفه سروکار داشته است این اندازه تأثیر در کتاب او بعید نیست[۱۶] این کتاب و همچنین مطالعات متکلمان و حکماء راجع بشعر و خطابه تأثیر تمام داشت در پیدایش بلاغت اسلامی که اساس آن درواقع عبارت بود از بلاغت قرآن و نقد ادباء. بلاغت قرآنی البته اساس بلاغت اسلامی است اما پیدایش تئوریهای بلاغت عربی، از تأثیر تعلیم ارسطو خالی نیست. واضع و شارح عمدهٔ این تئوری عبدالقاهر جرجانی است با دو کتاب معروفش: اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز.
آیا عبدالقاهر جرجانی هم از تعلیم حکماء یونان استفاده کرده است؟ اگر کرده است ظاهراً از طریق کتب ابن‌سینا کرده است و البته بعضی اقوال و تحقیقات وی با آراء ارسطو بی شباهت نیست[۱۷] لیکن این شباهت آن اندازه نیست که حاکی باشد از تبعیت و تقلید. در هر حال تازگی و اصالتی که در دو کتاب عبدالقاهر هست آن هردو را اساس بلاغت و نقد علمی اسلامی کرده است و ازین حیث هم اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز تاحدی یاد آور فن شعر ارسطوست و فن خطابهٔ او. البته بلاغت ادبا که مبتنی بر صنایع بدیع و بر سنت نقد قدما بود، درمقابل فکر یونانی

عکس العملی تندوخش نشان می‌داد : تحقیر و بدبینی نسبت بـاقوال حکماء. چنانکه ضیاءالدین ابن‌الاثیر ـ برادر عزالدین که مورخ مشهورست ومؤلف کتاب الکامل فی التاریخ ـ در کتاب مشهوری که دارد بنام المثل السائر با خود ستایی و گزافه گویی غرور آمیزی که خاص او ـ یا خاص اکثر ادیبانست ـ یك جا ضمن بحث راجع بصناعات کلام اقوال حکماء را درباب اقسام معانی بحث‌هایی می‌داند کلی و بی‌فایده که درعمل چندان بکارنمی آید . می گوید عرب بدوی بدون آنکه از آن کلیات واقف باشد نظم ونثر پسندیده انشاء کرده است و شاعرانی مانند ابونواس، مسلم‌بن ولید ، ابو تمام ، و بحتری هم بی آنکه از علوم یونانی اطلاع داشته‌باشند معانی خوب بوجود آورده‌اند . درینجا می گوید کتاب شفاء ابن‌سینارا دیدم که دربارهٔ شعر می گوید این امر ـ یعنی شعر ـ موقوف است برد و مقدمه ویك نتیجه . درحالی که ابن سینا خود شعر میسروده وشك نیست که در نظم و انشاء شعر خویش هم هیچوقت منتظر ترتیب دو مقدمه و بدست آوردن نتیجه نمی‌شده است ویونانی‌هاهم که خود شعر میسروده‌اند هرگز با ترتیب مقدمات بنظم و انشاء شعر توفیق نیافته‌اند . چه خوب می گوید ابن ابی الحدید که ـ دررد قول ابن الاثیر و کتابش ـ دررسالهٔ الفلك الدائر می گوید که وی سخنان حکمارادرنیافته است و مغالطه کرده است[18] باری بلاغت اسلامی ، مقارن پایان عهد خلافت ، معجونی بود ازسنت ادباء و اقوال حکماء و متکلمین که عبدالقاهر نظم ابتکاری تازه یی بدان داده‌بود. سکاکی درمفتاح العلوم خویش تحقیقات عبدالقاهرو ملاحظات ادبارا نظم دیگری داد واز آنها علوم بلاغت را بوجود آورد که بعد از اوصورت جامدفعلی خویش را یافت : معانی ، بیان و بدیع[19] . باری

کتاب سکاکی که آخرین تحقیق علمی اصیل است راجع بعلوم بلاغت رنگ فن خطابه وفن شعر ارسطو وحکماء اسلامی را دارد و این نکته جالب است و آموزنده.

میراث نقد اسلامی- تاحدی تحت تأثیر تعلیم حکماء -نوعی نقد کلاسیك شد. درواقع فلسفهٔ اسلامی اگرهم گه‌گاه از حکمت ارسطویی فاصله گرفت تقریباً بهرچه داشت رنگ ارسطو داد و هرگز بربنیاد یك فکر دیگر نقد تازه یی بوجود نیاورد. الانقد صوفیه که ذوقی بود و مبنایش از نوع کشف و اشراق. باری غلبهٔ حکمت ارسطو برفلسفهٔ اسلامی تقریباً همگام است با تأثیر ریطوریقا و ابوطیقای او بربلاغت ونقد مسلمین. آیا این هماهنگی نقد وفلسفه همه‌جا دریك موازات دوام دارد ؟

۱۸

نقد و فلسفه

گمان دارم هماهنگی بین فکرفلسفی و فکر نقادی یک واقعیت تاریخی است ازین رو درادب کلاسیك اسلامی ـ فارسی وعربی-چون اهل نظرتقریباً جز با حکمت ارسطو آشنایی نداشته‌اند درنقد ادبی هم نه مکتب‌های تازه‌یی بوجود آورده‌اند نه شیوه‌های تازه‌یی. آنچه‌دارند میراث عربی است بارنگی از تعالیم ارسطو، فقط نقد صوفیه رامی‌توان بر آن افزود که بی شباهت بنقد نوافلاطونی نیست هر چند بعیدست که از آن متأثر شده باشد. با اینهمه همسازی و هماهنگی بین نقد و فلسفه امریست قطعی، و غیراز یونان ادب اروپا هم برای اثبات آن شواهد عرضه می کند وامثال. درادب‌اروپا این هماهنگی چندانست که درمقابل هریك ازادوار و مکتب‌های فلسفی یك مکتب یا یك دورهٔ نقد ادبی را می‌توان نشان داد. با اوصاف و مختصات مناسب و هماهنگ با آن مکتب فلسفی.

صحبت از فلسفه و ادب اروپاست، فلسفه و ادب مسیحی که با

انحطاط و زوال تدریجی فرهنگ عهد شرك یونان و روم آغازشد- در دوره‌یی که مورخین اروپا آن را قرون وسطی‌خوانده‌اند و عهدظلمت[1]. درست است که هنوز بسیار کشفیات وشاید تحقیقات طولانی لازم‌است تا بتوان کارنامهٔ اندیشه وحکمت این قرون وسطی را ولوباجمال بیان کرد [2] لیکن شك نیست که سعی در تلفیق بین‌عقل وایمان ، بین علم و کلیسادرواقع شغل‌عمده‌بوده‌است برای حکمت این ایام-اسکولاستیك. چنانکه ادب و هنرهم غالباً همین هدف را پیروی می کرد - : خدمت کلیسا . درست است که بعضی شاهکارهای عظیم ادب در همین دوره بوجودآمد ، درست است که کومدی الهی دانته ✿ ، قصه‌های چاسر✿، و منظومهٔ نی‌بلونگن✿ را اروپا باین قرون تاریك مدیونست اما کلیسا روی‌هم رفته باشعروادب‌میانه‌یی‌نداشت. وی‌موزها ✿- آفریدگاران هنر یونانی - را ازمعبد قدس خویش رانده بود وحتی‌گه‌گاه شعر را غذای شیطان‌می‌خواند ومایهٔ‌گمراهی‌وتباهی[3]. اگرهم ازشعر و ادب دم می‌زد شعروادبی را می‌خواست که مثل تئولوژی باشد - دنباله‌رو کلیسا. فلسفهٔ اسکولاستیك با روح نقادی سازش نداشت از این رو در نقد ادبی کار قابلی درین دوره انجام نشد . اسکولاستیك درتعمق واستغراق قوی‌بود و در نقد و داوری ضعیف . اجتهاد شخصی که اساس هرگونه نقدست درین حکمت جای خود را داده بود به‌قول حجت -کلام‌استاد . وقتی بحثی درمیان می‌آمدهرکس بانگ استاد گفته‌است[4] برمی‌آورد هرگونه

✿ Dante ✿ Chaucer ✿ Nibelungenlied
✿ Muses

صدای اعتراضی را خاموش می‌کرد . این استاد مطلق ارسطو بود که حکمت اسکولاستیك او را با افلاطون مثل یك جبار خودکامه تعظیم می‌کرد وحتی تقدیس . جایی که صحبت ازقول حجت درمیان می‌آمد البته جایی برای نقد نبود . نقدی هم اگر بود عبارت میشد از تجلیل قدماء یاتحذیرازتأثیرسوء اقوال مشرکان . آباء کلیسامخصوصا دراوایل این دوره نگرانیشان بیشترازین بابت بود که مطالعهٔ آثار قدماذوق دینی را درمردم تباه نکند اما دراواخر این دوره توجه خاصی میشد به‌قدما و بلاغت قدیم . اما تا عهد رنسانس ـ که اروپا مطالعهٔ آثارقدما ومعرفت ادب و فرهنگ عهد شرك را دوباره از سرگرفت ـ از روح نقادی در آن سرزمین نشانهٔ قابلی ظهور نکرد .

این رنسانس‌تجدید حیاتی بود که اروپا را در پایان قرون وسطی مقارن انحطاط رژیم فئودال و طلیعهٔ تفوق بورژوازی بسوی حکمت و ادب‌عهد شرك کشانید ـ: حکمت وادب یونان ورم. تحقیقات ومطالعات هوما نیست‌ها در ادب قدیم و یك رشته کشفیات و اصلاحات صنعتی و دینی که درین دوره حاصل شد تدریجاً اندیشهٔ متفکران این دوره را از نفوذ اسکولاستیك و کلیسا آزادکرد . دراخلاق طریقهٔ اپیکوریها و رواقی‌ها تجدید شد ودرعلم‌گرایش بحکمت تجربی . هنرمندان بزرگ ایتالیا ـ لئونارد وداونچی ✲ میکلانجلو ✲ ورفائل ✲ ـ ذوق زیبایی را پرورش دادند وتعالی. چنانکه هومانیست‌ها هم مناسب با حکمت تازهٔ رنساس نقد تازه‌یی بوجود آوردند ـ مخصوصاًنقد متون ونقد لغوی را. نه فقط ایتالیایی‌هایی امثال وارچی ✲ وکاستل وترو ✲ درشرح آراء قدما

✲ Leonardo Da Vinci ✲ Michelangello ✲ Raphael
✲ Varchi ✲ Castelvetro

راجع به فن شعر دقت و تحقیق نشان دادند اراسموس ✿ هلندی در نقد و تحقیق متون شاهکارها بوجود آورد . ادب کلاسیك اروپا حاصل این نقد و این طرز فکر شد : ادبی که نامهایی بزرگ مثل مولیر ✿ ، کرنی ✿ ، راسین ✿ ، شکسپیر ✿ ، و درایدن ✿ را بلند آوازه ساخت . این ادب در واقع محصول رنسانس بود و دوستدار پیروی از قدما ، پیروی ازادب یونان و رم . باآنکه در کلام‌شکسپیر، در کلام مولیر ، وحتی در کلام کرنی تمام اصول و قواعد فن شعر ارسطو مراعات نمیشد نقادان کلاسیك قواعد و اصول ارسطو راهم در ضمن میراث شعر و ادب یونانی استقبال کردند . در دوره‌یی که فرنسیس بیکن ودکارت اندیشه غربی را از یوغ ارسطو آزاد میکردند ادب کلاسیك تحت تاثیر رنسانس بارسطو و فن شعر وی‌همچنان بچشم اعجاب می‌نگریست . نقداین دوره‌در واقع دنباله‌یی بود ازحکمت رنسانس وحکمت بیکن ✿ ودکارت ✿ هنوز درآن تاثیری نداشت . نقاد بزرگ عصر نیز در این‌دوره بوالو ✿ بود، در فرانسه . بوالو خود شاعر بود و از اقران و امثال راسین ، لافونتن و مولیر اما ذوق نقادی داشت و علاقه شدید به تبعیت از قدما . البته وی تاکید می‌کرد که باید بقواعد و سنن قدما ـ خاصه فن شعر ارسطو ـ گردن نهاد اما یاد آوری میکرد که این‌کار باحترام نام ارسطو نیست برای آنست که اصول و قواعد وی با عقل و منطق موافق است . درست

✿ Erasmus ✿ Moliere ✿ Corneille
✿ Racine ✿ Shakespeare ✿ Dryden
✿ Bacon,F. ✿ Descartes ✿ Boileau

است که جز حقیقت‌هیچ‌چیز زیبا نیست[۵] اما این حقیقت چیزی نیست جز طبیعت که قواعد و اصول قدما مخصوصا ارسطو موافق آنست و روشنگر آن . چون قدما بیشتر با طبیعت نزدیک بوده‌اند آن را بهتر توصیف کرده‌اند و بهتر ادراك . از این رو بامطالعهٔ آثار و پیروی از اصول آنهاست که در هنر می‌توان به حقیقت رسید و به زیبایی . این پیروی از قدما و اصول آنهارا پیش‌از بوالو ، و قرنها قبل‌از او هوراس شاعر رومی هم گفته بود با تأکید تمام . چنانکه نظیر آن نزد شاعران و نقادان دیگر هم بود – در انگلستان و آلمان. از جمله الکساندرپوپ✿شاعر انگلیسی نیزچندی بعدازبوالو تقریبا همین اصول را تبلیغ کرد – در رساله منظومی که دارد راجع بنقد[۶] . در آلمان گوتشد✿آخرین‌مدافع‌مهم بود برای ادب کلاسیک‌ومخصوصا ادبیات فرانسه.وی که از تاثیر آراء لایب‌نیتس✿و ولف✿ برکنارنبود رساله‌هایی نوشت در فن شعر ، فن‌خطابه ، و درباب زبان . درفن شعر مخصوصاً تحت‌تاثیر بوالو بود ومثل‌او معتقد بود که درشعر و نمایش باید از هرآنچه باورنکردنی است و نامعقول اجتناب کرد و جز پیرامون‌اموری که بحقیقت نزدیک است نگشت . آراء اومناقشاتی برانگیخت چنان که درآلمان هم‌مثل فرانسه غوغای اختلاف بین قدما ومتجددان معرکهٔ گرم یافت . بعلاه تدریجا حکمت‌های جدید در آثار و افکار اهل ادب هم‌شروع کرد بتأثیر. قرن‌هیجدهم-قرن روشنائی-بنا کرد بتحقیر سنت‌ها هرچه بانقلاب فرانسه نزدیک‌تر میشد این تحقیر اوهم بیشتر شدت

✿ Pope, A. ✿ Gottsched. ✿Leibnitz
✿Wolf

میبافت . نقد این دوره از حکمای اروپا فکر های تازه آموخت و حرف‌های تازه. از تامس‌هابز✿، جان‌لاک✿ و کند یاك✿ آموخت که بیشتر بحس و تجربه‌ تکیه کند و از دکارت✿ ولایب‌نیتس✿ یادگرفت که بحکومت عقل چگونه گردن نهد. ویکو✿ حکیم و نقاد ایتالیایی بآن‌یاد داد که قضاوت زیباشناسی هم مبنای یک نوع معرفت است که بامعرفت استدلالی و تجربی بی‌تفاوت‌دارد و بدینگونه‌ در هنر همه‌جا نمی‌توان‌ تسلیم قضاوت‌های مقبـول شد و تسلیم سنت ها . شک در ارزش سنت‌ها صاحبنظران این عصر را تدریجا کشانید بمخالفت با آنها. یکنوع خودآگاهی و هشیاری‌اجتماعی‌نتیجه این فلسفه‌ها شد که شاعران و نویسندگان عهد را وا داشت‌بمبارزه برای‌عدالت ، برای خیر وبرای حریت . ولتربالبخند زهرآلودخویش‌ادبیات‌این‌دوره‌رارنگ‌خاصی‌داد- رنگ مبارزه . بدین گونه عهد روشنگری ، شعر و هنر را بازندگی مرتبط یافت و آن‌بینش اشرافی کلاسیک که با تبعیت از قدما ادب را از واقعیت و زندگی منصرف میداشت تدریجا شکست میخورد . دیدرو✿- نویسنده دایرة- المعارف - باطرز فکر حسی و تقریبا مادی که چاشنی شک نیزداشت کوشید تا نقد و ادب را در خدمت جامعه درآورد و در خدمت جامعه درآورد و در خدمت اخلاق. لسینگ✿ نویسنده و نقاد آلمانی هم که حریت فکر و استقلال رای خویش را در نقادی مدیون دیدروست، در مبارزه باتقلید و تبعیت از قدما و از مکتب کلاسیک فرانسه توفیق

✿ Thomas Hobbes ✿ J. Loke ✿ Condillac
✿ Descartes ✿ Leibnitz ✿ Vico ✿ Diderot
✿Lessing.

و شهرت تمام یافت . قبل از وی یک نقاد عهد روشنگری نامش وینکلمان✿ باین‌نتیجه رسیده بود که در این امر هم عامل اقلیم موثر هست هم طرز حکومت‌و احوال‌جامعه . این‌افکار ، که درتحول مبانی نقد ادبی تاثیر قوی داشت ، تا حدی حاصل حکمت‌هایی بود که در اروپای آن عهد ، رواج و قوت گرفته بود . وینکلمان سادگی آمیخته با نجابت هنر یونان باستانی و همچنین عظمت متعالی آن را زاییده‌آزادی میدانست که نزد قوم سنت بود ، وهمان را ایده‌آل هنری میدانست. چه فکری ازاین روشنتر می‌توانست با ایده‌آل اخلاقی و فلسفی عهد روشنگری مناسب باشد؟ همین طرز فکر بود که ادب عهد روشنگری را تا حدی تبدیل می‌کرد بیک معرکهٔ سخت برضد ظلم و خرافات . ولتر✿، روسو✿، وشیلر✿هم قهرمانان این طرز فکر بودند که انقلاب فرانسه در واقع لبیکی بود بدعاهای کفر آمیز آنها. بدینگونه عهد روشنگری در فرانسه موجد انقلاب کبیر شد با هدف های آزادی جویی و بورژوا پروری خویش اما در آلمان یك نظام فکری انقلابی وبی سابقه بوجود آورد که یك قرن بعد تقریبا تمام افکار فلسفی اروپا بدان مدیون شد[۷] و تائیرش در فلسفه اروپا از تاثیری که انقلاب کبیر در تاریخ اروپا داشت کمتر نبود . بله صحبت‌ازفلسفهٔ‌کانت‌است حکیم آلمانی که‌حکمت اوعبارتست‌از نقدعقل نظری ، نقدعقل عملی ونقد قوهٔ حکم . نفی جسورانهٔ الهیات عقلی‌این فکر نقادرا باین‌نتیجه رسانیده بود که جز با خلاق وایمان تکیه نمی‌توان کرد و بدینگونه کانت ازطریق استدلالات عقلی بهمان جایی رسیدکه

✿Winckelmann ✿ Voltaire ✿Rousseau'J.J. ✿ Schiller ✿ Kant

ژان ژاك روسو رسیده بود ـ از طریق ذوق . این نتیجهٔ انقلابی بود ، که منشاء مکتب رمانتیسم شد چنانکه نظریهٔ مشهور هنر برای هنر هم تاحدی برفلسفهٔ نقادی کانت مبتنی بود که قضاوت هنری را از هرگونه علاقهٔ عملی منزه می‌دانست. باری فلسفهٔ کانت درتمام افکار فلسفی بعداز او تأثیر بخشید. شیلر وگوته* ـ دو شاعر بزرگ آلمان ـ ازآن فلسفه بهره بردند. بتهوفن* کلام او را درین باب که در عالم دوچیز شگفت هست آسمان پرستاره دربالای سر وقانون اخلاق دردرون ضمیرانسان، با اعجاب وتحسین یاد می کرد. بعدهم‌هگل* وکارلایل* مدیون اوشدند هم ویلیم‌جمس* وبرگسون . صدای او ـ که درالهیات همه چیز را جز اخلاق واحساسات رد مـی کرد ـ در ادب البته بـی انعکاس نمی ماند و رمانتیسم عبارت بود ازاین انعکاس.

مکتب رمانتیسم در حقیقت نوعی عکس‌العمل بود در مقابـل فلسفه‌های جزمی وتعقلی رایج در عهد روشنگری و مـی‌خواست تحت تأثیر اقوال‌کانت وروسو اتکاء بر وجدان واحساسات را در برابر«تعقل خالی‌ازروح » روشنگران توصیه‌کند. این طرز فکرکه در دنبال‌بحران انقلاب‌کبیر وهذیان امپراطوری بناپارت بزودی مثل یك بیماری واگیر در اروپای غربی پیچید کانون اصلیش نخست شهر کوچك ینا بود در آلمان . درواقع دراین شهرمقارن آخرین سالهای عمرکانت بودکه‌این طریقه رونق یافت ورواج . درآن سالها شیلر دراین شهر درس تاریـخ می‌گفت فیخته وشلینگ درایدئالیسم خوبش غوطه می‌خوردند ، هگل

---

* Goethe * Bethoven * Hegel

* Carlyle * James, w.

بتأمل درفلسفه خویش اشتغال داشت وفریدریش شلگل✲ با دوستان‌ادبی خویش نهضت رمانتیسم‌را بنیاد می‌نهاد . این مکتب عشق به‌طبیعت و تأملات دینی را بمنزلهٔوسیله میشمرد برای‌نیل انسان به‌نامحدود . بعلاوه قدرت زوال یافتهٔ کلیسا وعظمت سپری شدهٔ عهد فئودال را رنگ‌افسانه می‌داد وبچشم حسرت وشوق می‌دید. درمدتی کوتاه ـ تحت نفوذفلسفه کانت، فیخته✲ وشلایرماخر✲، رمانتیسم اروپای غربی را تسخیر کرد و همه‌جا تقریباً جای مکتب کلاسیك را گرفت . در فرانسه کسانی چـون شاتوبریان✲، ومادام‌استال آن‌را استقبال کردند و درانگلستان امثال‌شلی، وبایرون✲. چنانکه بزودی درایتالیا ، اسپانیا ، دانمارك ، ولهستان هم طرفداران جدی یافت، وپرحرارت. چیزی که رمانتیسم توصیه می‌کـرد مخصوصاً عبارت بوداز ترك پیروی ازقدما ، کنار نهادن سنت‌ها و قیود بیفایدهٔ قراردادی ، خدا حافظی با اساطیر یونان و رم، بیقیدی بـآنچه کلاسیك‌ها نامش‌راعقل نهاده بودند. توجه باخذ مضامین ازاقوام دیگر، شمالی‌ها ومخصوصاً شرقیها . این گرایش بشرق رنگ خاصی به‌نهضت رمانتیسم داد . شلگل که خود پایه‌گذار رمانتیسم بود بمطالعات شرقـی خاصه هندی‌علاقه داشت . گوته بشرق خاصه‌ایران بچشم اشتیاق‌وعلاقه می‌نگریست . بایرون ولامارتین‌نیز ازتأثیرشرق زدگی در تاب بودند . این یك جلوه ازبیماری رمانتیسم بود . جلوهٔدیگرش مخصوصاً عبارت بود از پرورش فردیت و استغراق در عواطف و احساسات شخصی . شلایرماخر ـ یك‌فیلسوف‌رمانتیك‌ـ حتی‌اخلاق‌خویش را براساس‌اوصاف

✲Schlegel, F. von ✲ Fichte ✲Schleiermacher
✲ Chateaubriand ✲ Shelley ✲ Byron

فردی می‌نهاد . رمانتیسم می‌خواست که شاعر خودش باشد و الهامش بدون تقید به قیود و حدود کلاسیك. این مکتب که تحت تأثیر فلسفه‌های رایج عصر بوجود آمد البته بوجود آورندهٔ یك مکتب نقد هم شد ـ نقد رمانتیك. از نقادان آن مکتب بوده‌اند در انگلستان ولیم هزلیت✿ و چارلز لمب✿ و در فرانسه ویلمن✿، وسنت بوو✿. با تفاوتهایی که در بیانشان هست و در دیدشان. ولیم هزلیت با آنکه نقدش بیشتر جنبهٔ ذهنی و شخصی دارد و مخصوصاً با آنکه از نقص و غرض هم خالی نیست مشحون است از نکته سنجی‌های لطیف . بعضی قضاوتهای او دربارهٔ شعرا هنوز هم مقبول است و معتبر و با تمام عیب‌هایی که بر او می‌گیرند وی را هنوز مهمترین منتقد عصر خویش میشمارند . چنانکه چارلز لامب هم نقدش ذهنی است اما آکنده از لطف و ظرافت . هدفش گویی در نقد آنست که هم خواننده‌اش لذت ببرد و هم خودش [۸]. هیجانها و خیال پروریهایی که در نقد او هست با ذوق و ظرافتی که دارد وی را در نقادی توفیق و قبولی تمام داده است و او را بدرستی صدای واقعی رمانتیسم می‌توان خواند در ادبیات انگلیس. اما در فرانسه نه نقد ویلمن رمانتیسم خالص است نه طریقه سنت بوو . نقد ویلمن مخصوصاً متاثر است از شاتوبریان و مادام دو استال✿ . با اینمه نقدیست عینی، تاریخی و تطبیقی . می‌گوید نقد باید مثل تاریخ باشد دور از هرگونه شور و شوق ، دور از هرگونه شائبه و علاقه . باید قضاوتش راجع باشد

✿ W. Hazzlitt ✿ Ch. Lamb ✿ Villemain

✿ Sainte – Beuve ✿ Mme de Stael

بهنر و استعداد نویسنده نه راجع بعقیده و طرز فکرش . اما سنت‌بوو در احوال نفسانی شاعر تأملی بسزا بجـا می‌آورد ، چنانکه نقـدش چیزی میشود ازنوع تاریخ طبیعی-تاریخ طبیعی اذهان و افکار. تازگی شیوهٔ نقدا و درین است که در شناخت اثر توجه خاص بصاحب اثر دارد و بدینگونه نقد در نزد او از تحقیقات زیباشناسی بتحقیقات راجع به تاریخ و روانشناسی میگراید از کلی بجزئی کشانیده میشود و از جمع بفرد[۹] . همین نکته است که نقد اورارنگ خاصی از رمانتیك میدهد . بعلاوه این شیوه کمك مـوثری است در فهـم اثر و تمتع و التذاذ از آن . میگوید نقادکسی است که خودش میداند چگونه باید بقرائت آثار نویسندگان بپردازد و بدیگران هم یاد میدهد که چگونه قرائت کنند. ذکـری از مشهورترین آثار این‌نقادان در اینجا ضرورت ندارد ازآنکه مرادم فقط اشاره است بشیوهٔ نقـد آنها و تاثیری که از اندیشه‌های فلسفی متداول دارند .

غوغای رمانتیسم تدریجاً در جار وجنجال فلسفه‌های گونه‌گون و مکتب‌های ادبی قرن نوزدهم خاموش شد . این قرن دوران جوشش و پیدایش بود - در فلسفه و در ادب . آراء کانت از همان اوایل‌این قرن منشأ و مبداء بسیاری نظریه‌های فلسفی شد . هم شوپنهاور بدبینی خود را از آن ساخت هم هگل جدل خویش را . بعلاوه نقد سختی‌که اوبر عقل نظری و تحقیقات مابعدالطبیعه وارد کرد ضربتی بود بر اصحاب مکتب‌های‌جزمی. ازاینجا بودکه شك‌فلسفی، واعتقادبه‌نسبیت‌احکام باز احیاء شد . کانت که ارزش قضاوتهای عقل نظری را در باب ذوات نفی میکند حکـم ذوقی - استتیك✡ - را عـبارت می‌داند از قضـاوتی

✡ Esthetique

عاری از شائبه منفعت . نزد اوحکم راجع بزیبایی و هنر وقتی بشائبه منفعتی آلوده‌شود دیگر یك حکم‌خالص ذوقی نیست و از حیث ادراك زیبایی ارزش ندارد . بعلاوه زیبایی غایتش امریست درونی ، درخود آن و نه در خارج . درواقع همین فکر کانت بود که‌کوشید هنرراازهر قیدی برهاند ، آن را ببازی بگیرد و منتهی کند بمکتب معروف « هنر برای هنر » . این مکتب‌درپایان عهدرمانتیسم یك‌چند طرفداران جدی‌یافت که مدعی‌بودند یك اثرادبی‌نه‌اخلاقی‌است نه خلاف اخلاق ، یا خوب نوشته شده است یابد . توصیه‌میکردند که شعر باید ازهرگونه تمایلات اجتماعی و اخلاقی برکنار باشد . حتی تاکید می کردند که هیچ‌چیز واقعا زیبانیست‌بجز آنچه در آن سودی و فایده‌یی نباشد . هر آنچه سودی و فایده‌یی دارد زشت است از آنکه حاکی است از یك حاجت‌انسانی وحاجت‌های‌انسانی همه پست است وزشت . طرز فکر پیروان این‌مکتب بیش‌وکم چنین بود. تئوفیل گوتیه✿ ولوکنت‌دولیل✿ درفرانسه‌منادی این‌فکر بودند والترپاتر✿ و اسکاروایلد✿ درانگلستان. عکس‌العمل آن نیز ـ مثل اصل فکر ـ ناشی از یك فلسفه بود . بله ، از آراء فیخته که یك تن از شاگردان کانت بشمار است‌بعلاوه از میراث افکار سقراط و افلاطون . در واقع تامس کارلایل مورخ و محقق انگلیسی از نظریه‌فیخته✿که وجودانسان را عامل عمده میدید درتجدید احوال‌و ادامه عالم ، فکر قهرمان پرستی و قهرمان جویی خویش را بوجود آورد که « انسان برتر»نیچه بعدها یك کودك ضایع شدهٔ آن

✿ Theophile Gautier ✿ Leconte de Lisle
Walter Pater ✿ Oscar wilde ✿ Fichte.

قهرمان تلقی شد. هنر هم، وسیله‌یی تلقی بشمار آمد که این قهرمان کارلایل✲ را در کار آفرینش و تجدید بنای عالم کمك می کند. جان رسکین✲ ، نقاد و محقق انگلیسی که از افکار کارلایل متأثر بود، هنر را وسیله‌یی تلقی کرد برای تربیت و ترقی انسان. چنانکه لوتولستوی✲ درپاسخ این معما که هنر چیست؟ نیز بهمین طرز فکر گرایش یافت. ازاینها گذشته نقدی که کانت ازعقل نظری کرد میدانی تازه گشود برای ظهور شك در افکار. فلسفه تحققی هم طرز فکر متافیزیکی را بسختی انتقاد کرد. این نکته فکر نسبیت را بوجود آورد - یعنی اعتقاد به نسبیت احکام وقضاوتهای عقلی را. این هم یک نوع طرزفکر ایدئالیستی بود که بهر حال واقعیت عینی را بچیزی نمیگرفت. در زیبایی وهنر کسانی که دم از نسبیت احکام می‌زدند مدعی شدند که شعر و هنر بطور کلی نه خوبست نه بد. خوب و بد آن متناسب است با ذوق و ادراك خواننده. از این رو نقد هم در واقع چیزی نیست جز بیان تأثر ودریافتی که برای یك منتقد حاصل شده است از مطالعه یك اثر: امپرسیونیسم. دراحوالی که رنان✲ وبرگسون✲ هم در دنبال کانت و کنت✲ ضعف و عجز عقل را در ادراك حقیقت نشان میدادند بسیاری اذهان برای نقد وقضاوت باین طرزفکر- طرز فکر امپرسیونیسم - پناه‌میبردند آناتول‌فرانس✲ وژول‌لومتر✲ درنقادی باین‌شیوه علاقه می‌ورزیدند. نزد آنها انسان هرگز از وجود خویش بیرون نمی‌آید و آنچه هم درباب خوب و بد چیزهای خارج بیان میکند یك قضاوت عینی نیست. یك

✲ Th.Carlyle ✲ J. Ruskin ✲ L. Tolstoi ✲Comte
✲ Renan, E. ✲ Bergson ✲ Anatole France ✲ J. Lemaitre

قضاوت عینی نیست . یك سلسله تاثرات شخصی و ذوقی است که رنگ ذهنی‌دارد نه عینی[۱۰] .

بدینگونه امپرسیونیسم در باب حکم ذوقی بنایش برشك بود . نزد آناتول فرانس زیباشناسی اساس درستی‌نداشت مثل‌کاخی بود که توی هوا معلق باشد . نه آن را برپایه اخلاق می‌توان نهاد نه برجامعه شناسی . از آنکه خود آنها را هم نمیشد علم خواند ـ بمعنی واقعی لفظ . حاصل آنکه هرحکم که منتقد می کند فقط تاثرات خود اوست و ماجراهایی که روح او دارد درمعرکهٔ آثار و شاهکارها . از این رو قضاوت او برای دیگران نه اعتبار دارد و نه صحت . در ورای این طرز فکر ، نظریه استقلال هنر که در واقع از مباحثات کانت حاصل میشد مدافع سختی در وجود کروچه یافت ✲ . بند تو کروچه منتقد وحکیم ایتالیایی که اندیشه کانت را شکلی‌کاملتر داد وکوشید هنر را از اینکه یکباره در دام فاشیسم افتد ـ و بمنزلهٔ یك وسیله و افزار برای حکومت و تربیت باشد ـ باز دارد . در واقع نزد کروچه هنر نه ارتباطی با منفعت دارد نه با لذت . چنانکه باخلاق هم مربوط نیست وآن وظایف که بنام اخلاق وتربیت ازهنرخواسته میشود درواقع نه‌کار اوست و نه‌شایستهٔ او. زیبایی هم امریست ذهنی. چیزی که بصاحب حس مربوط است نه بشئی خارج و ادراك آن هم از راه شهودست نه تجربه. کروچه بااین سلاح فکری خیلی بموقع مبارزه با تجاوزرا شروع کرد چنانکه کانت هم حتی‌درپیری ازوظیفه یك‌فیلسوف غافل نمانده بود. فلسفه کروچه درحقیقت میوه‌یی‌بود که ازسرچشمه‌فکر

✲ B. Croce

کانت سیراب‌گشته بود . اما درخت حکمت کانت پیش‌از آن یك‌میوهٔ زهرآلوده هم‌ببار آورده بود: بد بینی شوپنهاور ✲ . در«دنیای همچون پندار واراده» این روح نوحه‌گر همه چیز بوی یاس و ملال می‌دهد . جهان چیست ؟ جهان تصور من است . با این جمله است که مهمترین اثر فلسفی او آغاز میشود. می‌گوید ما هرگزاز برون به ماهیت حقیقی اشیاء نمی‌رسیم . هرقدر بیشتر جستجو کنیم بچیزی نمی‌رسیم مگر الفاظ و خیالات ، که چیزی نیست جز دام فریب‌برای زندگی. اما زندگی چیست ؟ اراده یعنی میل زیستن که حاصل آن هم هیچ نیست غیرازدرد ورنج دائم . می‌پرسد مگر دانته شاعربزرگ ایتالیا تصویری را که از دوزخ ساخته است از جای دیگر غیر از این زندگی خاکی‌ما آورده است ؟ این زندگی که چیزی جز تنازع و تصادم دائم نیست ادامه‌اش حاصل یك فریب است . فریب عشق که عاشق و معشوق را کور می کند وبدام‌ازدواج می‌اندارد تا آنچه مصلحت نوع است انجام گیرد و دراین راه فرد را قربانی می کند . عشق و غزل وسیله‌یی است که طبیعت بانسان می دهد تا اورا باین دام بیندازد می‌گوید اگر عشق پترارك سیراب میشد نغمه‌های اوهم پایان می‌بافت درینصورت آیا شعر وهنر فایده یی ندارد ؟ چرا از آنکه رنج هستی را تسکین میدهدو مارا از امور جزئی و زو گذرد بعوالم کلی و ابدی می کشاند اما این مقصود وقتی حاصل میشود که تمتع از هنر وزیبائی از شائبه اغراض و منافع خالی‌باشد . بدینکونه شوپنهاور باز بنتیجهٔ کانت می‌رسد. این‌طرز فکر شوپنهاور ـ وتلمیذاوهارتمان ✲ ـ تأثیر کرد در

✲ Schopenaruer, A. ✲ Hartmann

پیدایش یك مکتب ادبی: سمبولیسم.✿ اهمیت خاصی که این مکتب به‌ـ حساسیت و احساس ـ در مقابل ادراك عقلی ـ می‌داد رنگ ایدئالیسم داشت‌وبدبینی آن از نفوذ شوپهناور بود وهارتمان[۱۱]. توجه این مکتب برمز و کنایه بعضی شاعران رابه رؤیا وهذیان بد بینانه کشانید و بعدها تحت تأثیرفرضیه‌های فروید✿ ، منتهی شد به سوررئالیسم : مکتب‌ادبی تازه‌یی مشحون از کابوس‌ها ، اوهام ، بدبینی‌ها ، یاس‌ها و ضعف‌های انسانی. چنانکه نظیر همین تاریك‌بینی‌ها ، نزد ریلکه✿ شاعر اطریشی وکامو✿ نویسندهٔفرانسوی‌منتهی‌شد بطرزفکر وتلقی‌اگزیستانسیالیسم✿ . همچنین طغیانی که ازین بدبینی‌ها ونگرانی‌ها سرچشمه می گرفت‌منجر شد به‌مکتب دادائیسم✿که عبارت بود از یك عصیان تخریب همراه بـا وقاحت وجسارتی بدبینانه .

جایی که‌شور هذیان‌آلود رمانتیسم وابهام آگنده ازرمز وبدبینی سمبولیسم تدریجاًفروکش کرد تنهایك پناه‌گاه عمده باقی ماند: واقع‌ـ بینی . سنت‌های فلسفی اصحاب جزم وتعقل همچنان برای نیل‌بحقیقت راه عملی می‌جست. آیاآنسوی حس وتجربه، هیچ چیزحقیقت‌ندارد؟ اگوست کنت‌می گفت پس‌تنهاباًنچه متکی برحس و تجربهٔ جزئی است می‌توان تکیه‌کرد . جان استوارت میل ازین بی‌اعتباری عقل واستدلال نتیجه می گرفت که پس حقیقت فقط چیزیست که نفعی دارد: ـ بیشترین نفع برای بیشترین خلق . هربرت اسپنسر بیفایدگی‌مناقشات‌متافیزیك را دستاویزی می کرد برای توجه باحوال جامعه ـ جامعه‌شناسی . وویلیم‌ـ

✿ Symbolism. ✿Freud ✿Rilke.R.M. ✿A.Camus
✿ Existentialisme ✿Dadaïsme

جمس باین نتیجه می‌رسید که درینصورت حقیقت چیزیست که درعمل موجب راحت‌باشد وسهولت . آیا فکر غربی می‌خواست فلسفهٔ‌رواقی وابیقوری را تجدید کند ؟ بیحاصلی مناقشات ایدئالیسم در واقع فکر فلسفی را به‌واقع بینی می کشانید ، بتوجه بدانچه واقعیت عملی دارد. تمام این فلسفه‌های جدید مبتنی بود بریك نوع واقع‌گرایی ، برواقع‌بینی درمعرفت. یعنی اینکه محسوسات وواقعیات عالم وجودشان‌عینی است و مستقل ، ربطی هم بذهن ونفس ماندارد . آنچه ازاین طرزفکر عاید ادب شد عبارت‌بود ازمکتب واقع بینی ـ رئالیسم . در انگلستان این‌مکتب‌ازفلسفهٔ اسپنسر✿ وجان‌استوارت میل✿مایهٔ حیاتی‌می گرفت و در فرانسه ازفلسفهٔ اگوست کنت✿ . در این مکتب نویسنده از بازی با احساسات‌خودوخواننده خودداری‌می کند ومی گذارد تاواقعیت خودش بزبان‌بیاید. بجای آنکه دست‌به‌مکاشفه وابداع بزند بمشاهده‌می‌پردازد و بررسی. این‌شیوهٔ فکر نقدراهم به‌تحلیل‌وتجزیهٔ اثر کشانیدوهم به‌بررسی مآخذ وعوامل آن. در روسیه نقدبلنیسکی✿ وچرنیشفسکی✿ معرف‌این طرزفکرست ودرفرانسه نقدتن وبرونه‌تیر. رئالیسم مادی‌مخصوصاًدر نقد بلینسکی‌باوج قوت‌خویش رسید. اما نقداوتمام‌اوصاف رئالیسم راداشت جز بیطرفیش را . بلینسکی درواقع ازجناح چپ پیروان هگل پیروی می‌کرد و می‌خواست که ادب نه تنها نسبت بواقعیت زندگی وفادار باشد بلکه نیزمروج افکارمترقی و آزادیخواهانه شود. قضاوتهای او در باب نویسندگان وشاعران معاصرش باحدت وقاطعیتی واقع بینانه‌همراه

✿A.Comte ✿Belinsky
✿Chernyshevsky

بود. پوشکین ✿ را بهترین ترجمان افکار عصر خویش می‌خواند و ورود تورگینف✿ را بعرصهٔ ادب تبریك می‌گفت . در استفاده ازفکر و ادب اقوام دیگر دقت و روشن بینی را توصیه می‌کرد . معتقد بود بدتر و زیان بخش‌تر از این چیزی نیست که یك ملت نداند از کی چه چیزی را باید اخذ کند . تعلیم بلینسکی ، بوسیلهٔ چرنیشفسکی و دوبرولیوبف✿ دنبال شد که همچنان مروج ترقی بودند و آزادی‌طلبی[۱۲] . بدینگونه در روسیه رئالیسم بهدایت فلسفهٔ مادی هنر را بخدمت جامعه در میآورد - بخدمت آزادی و ترقی قوم . اما در فرانسه تمایل بتحقیق داشت و بررسی عوامل و اسباب گونه‌گون. تن✿ درواقع طالب نقدیست علمی ، عینی و مبتنی بر جستجوی علل و نتایج شیوه او عبارتست از اینکه آثارادبی را بمثابه واقعیت هایی تلقی کند که منتقد فقط میخواهد اوصاف و مختصات آنها را بررسی کند و هم اسباب و علل پیدایش آن اوصاف و مختصات را . همانطور که گیاه شناسی بی‌هیچ تفاوت گاه اوصاف درخت نارنج را بررسی می‌کند و گاه درخت صنوبر را ، گاه خرزهره‌را و گاه درخت قان را. نقد هم مثل گیاه‌شناسی است گیرم نه درباب گیاه مطالعه می‌کند بلکه در باب انسان و آثار اوست که به بررسی می‌پردازد . وی بانی و مروج نوعی رئالیسم است که ناتورالیسم✿ خوانده میشود ودرنقد نیز بعوامل و اسباب طبیعی توجه خاص دارد . چنانکه در سیر تحول ادب نژاد ، عامل محیط ، و عامل زمان را بیش‌از هرچیز دیگر موثر می‌داند . برونه‌تیر هم که طالب نقد عینی است و علمی باین اسباب و عوامل طبیعی اهمیت بسیار میدهد .

✿ Puskin ✿ Turgeniev ✿ Dobroliobov
✿ Taine, H ✿ Naturalisme

وی در باب تحول انواع وفنون ادبی مطالعات جالب دارد ومی کوشد تا نشان دهد انواع ادبی هم مثل انواع موجودات زنده دائم در تحول و تغییرست ـ درجهت‌ترقی یاتنزل[۱۳] . نقدتن✿ وبرونه‌تیر✿بعدها در نقد اهل مدرسه ، ادامه یافت و نقـد مبتنی بر متون و تاریخ از آن بیرون آمد که نویسندگان کتابهای راجع بتاریخ ادبیات از آن‌شیوه غالباً استفاده کرده‌اند و پیروی [۱۴] . این سبك نقادی در واقع شیوهٔ التقاطی دارد ، ومعجونی است از انواع شیوه‌ها ومکتب‌ها . نزد لئو تولستوی نقدنشانه‌یی است ازانحطاط‌هنر. از آنکه‌هنربسبب‌حرفه‌یی‌شدنش‌احتیاج دارد به یك روشنگر و یك بازاریاب . اما آیااین ارزیابی که او از هنر دارد در پرتو جهان بینی عصری و ادراك درست زندگی ـ آنگونه‌که خودش مدعی است ـ انجام شده است ؟ با اینهمه این طرز فکر هم نتیجه‌یی است از جهان بینی تولستوی و از فلسفهٔ او راجع بحیات[۱۵] .

وجود این هـمه مکتب های فلسفی و ادبی چه چیزی را ثابت می کند ؟ هماهنگی بین فلسفه و نقـد را . بعلاوه مگر نه هرمکتب ادبی نیز یك شیوه نقادی است ؟ نکته اینجاست که در ایران با وجود آشنایی‌ها که طـی نیم قـرن اخیر با این مکتب‌های ادبی حاصل شده است اصول تعلیم این مکتب‌ها و شیوه‌های نقـدشان در نقـد ادبی ما انعکاس نیافته است . یك سبب اصلی در این امـر بی شـك اختـلاف در سوابـق تـاریخـی و تفـاوت در

✿ Taine,H. ✿ Brunetiere,F.

مقتضیات مادی و اقتصادی است بین ایـران و اروپا . اما علت عمده ظاهراً آنست که صاحب نظران ما ، درگذشته ، با فلسفه‌هایی که منشاء و مبدأ بسیاری از این مکتب‌های ادبی و نقادی بوده‌است آشنایی درست‌نداشته‌اند. نه آخر نقد ادبی در سیر و تحول خویش با فکر فلسفی هماهنگی دارد ؟

۱۹

از نقد حال ما

یك شاعر قدیم فارسی زبان ،که خود سازنده بهترین داستانهای منظوم بزمی است می پرسد که وقتی نتوان راستی را درج کرد ، دروغی را چه باید خرج کردن ؟ بااینهمه خـود شاعر همین شیرین و خسروش که درآن این‌دعوی‌رامیکند[۱] سرشارست ازدروغ‌های‌شاعرانه‌ـ تخیل و مبالغه . نه آیا از قدیم گفته‌اند [۲] که بهترین شعر عبارتست از دروغ‌ترین آن ؟ درست است که نزدیك‌شاعر عرب هم‌بهترین شعری که تو گویی آنست که وقتی آنرا بخوانی مردم‌آن را براست گیرند[۳] امانه شعر خود اوبااین‌میزان‌درست‌درمی آید نه‌شعرنظامی‌ماونه‌شعر هیچ شاعرواقعی دیگر. حتی‌همین‌شعرراکه این‌شاعر گفته‌است کسی که می ـ شنود گوینده را براست نمی‌گیرد . آیا معنی این دعوی آنست که پس شعر بی دروغ ممکن نیست ؟ البته که ممکن هست . اما شعر بی‌دروغ نه آن است که در آن نه تخیل باشد نه مبالغه . آن است که شنونده چون بشنودش مطمئن شود گوینده آن را خلاف احساس ، خلاف

پندار ، و خلاف وجدان خویش نگفته است . اگـر هم در آن مبالغه هست‌ودروغ، آنهمه ترجمان واقعی طرزفکرشاعریا طرزبرخورد اوست با واقعیات . این است آنچه من شعر بی‌دروغ می‌خوانم و آن را شعر واقعی میشمرم.درینصورت البته‌آنچه شاعران بتقلید یکدگر گفته‌اندازین گونه شعرنمی‌تواند باشد. ازآنکه‌تصویروترجمان‌خودآنهانیست‌ترجمان وتصویرکسانی‌است که سرمشق آنهابوده‌اند.بعلاوه‌درمقابل شعربی‌دروغ نقدبی‌دروغ هم‌هست.نقدی که حاکی‌است ازفکروذوق وشناخت واقعی منتقدنه‌ازیك‌قضاوت‌قبلی که منتقدآن‌رابیان‌می‌کندتاخودش‌راراضی کندیا دیگران را. بدینگونه نقد هم‌ممکن است دروغین بـاشد یـا بی دروغ و آنچه مهم است البته نقد بی‌دروغ است که هم شعر شاعر را بی نقاب می‌کند و هم خودش بی نقاب ظاهـر میشود . نقد دروغین نمونه‌اش غالباًمجاملات رایج دربعضی‌مجلات‌است یا نقدهای‌باصطلاح‌پسافوبی[4] که هم دربعضی مجلات هست . این نقدی‌که در مجلات امروز رایج است البته همه‌اش‌ازیك دست نیست نه همه‌اش پسافوئی‌است ونه بکلی مبتنی براغراض دیگر. اما با احوال زمانه مربوط است وبافرازونشیب آن . بعلاوه هنوز نمی‌توان دربارهٔ بعضی قیافه‌های تازه ـ که این‌اواخر وارد معرکه شده‌اند ـ قضاوت کـرد . بعضی ازین قریحه‌های تازه بکار خویش رنگی ازآیین روزنامه نگاری می‌دهند ـ ژورنالیسم. همین‌نکته است‌که نقد آنها را گرم وتند می کند ، وگه‌گاه حتی‌خشن و بیرحمانه. بعضی دیگرخودرا خونسردترنشان‌می‌دهند ومعتدلتر. ازجمله دکترمیترا با وجود گرایش تعصب آلودی‌که بنوعی رئالیسم داردگه‌گاه قضاوتش با اعتدال توأم است وبا احتیاط. عبدالمحمدآیتی با آنکه ارشاد مآبی

معلمانه نقدش را برای شاعران گران می‌کند وخشن دقتی که درجزئیات دارد قابل تحسین است. محمد علی اسلامی، و مصطفی رحیمی برای نقادی درشعروادب معاصر تجهیزات کافی دارند، ازحیث مایه وتجربه. آیا اشتغال بآفرینندگی است که آنها را چنانکه باید بنقد ونقادی وا - نمی‌دارد؟ من بعضی اوقات آرزو می‌کنم کـه کاش دکتر رضا زاده شفق نقد می‌نوشت: تاریخی واخلاقی اما هـرگز دست بشاعری نمی‌زد و ایکاش جمال‌زاده دست ازنقادی - مخصوصاً نقد شعر - برمی‌داشت و بکارداستانسرایی می‌پرداخت. اما هیهات، هزارنقش برآرد زمانه و..[۵] باری وقتی بسیارند کسانی که بی‌تجهیزات کافی دست بنقد ونقادی‌می‌زنند سکوت آنها که درین کارصلاحیت‌دارندنارواست. ازاینها گذشته مقدمه‌هایی که بعضی‌شاعران بردیوانهای خویش می‌نویسند، مصاحبه‌هایی که درمجله‌ها وروزنامه‌ها می‌کنند گه‌گاه نقد پسافوئی‌است - یانوعی وراجی. محرك بسیاری ازآنها هم خودستایی وآوازه‌گریست یاکینه جویی: این‌شعررا باید دورریخت آن شاعررا باید کوبید این‌اثررا باید نادیده‌گرفت. آخر برای چه؟ شاعرمی‌پندارد برای اینکه آن شعر و آن اثر را من بوجود نیاورده‌ام منتقد می‌اندیشد برای اینکه مـن نتوانسته‌ام چنان شعـری را بوجود بیاورم وچنان اثری را. درست است که این پندار وانـدیشه را آنها برزبان‌نمی‌آورنداما دردلشان‌غالباً چیزدیگری‌نیست. جزآنکه‌نقاب دروغین یك‌قاضی‌رابرروی‌می‌زنند تا خشم وکینه‌رارنگ قضاوت‌دهندو رنگ‌دقت. اما آنجا که‌نمی‌توانندنقاب‌قضاوت‌را برچهرد اندازند نقاب سکوت را می‌زنند. سکوتی سنگین وزهرآلودکـه مثل یـك بیماری سرایتگر تمام این مدعیان‌نقادی را فرد می‌گیرد و تبدیل بنوعی توطئه

میشود ـ توطئه سکوت . این است نقد بازاری که من چندسال پیش در مقدمهٔ نقدادبی آن‌راضعیف‌خواندم‌وبیمارگونه،وهنوزنقدی‌است بازاری، دروغین، ونقابدار .

البته رشته‌های حب وبغض وخوف ورجاکه منتقدرا با معاصران خویش می‌پیوندد کمتر باومجال‌واقعی می‌دهد برای نقد درست درباب شاعران ونویسندگان معاصر . درصورتیکه این مشکل درمورد ادب گذشته درمیان نیست . با اینهمه نقد شعرگذشتگان هم آفتها داردکه از آنجمله است تعصب منتقدان ، عادت وتربیت خاص آنها ، وگه‌گاه بیعلمی‌شان ویاکاهلی‌که در جست‌وجوی مآخذ درست واستفادهٔ ازآنها دارند . درباب شاعران قدیم یك مکتب نقادی هست خاص استادان و محققان‌که من‌آن را نقد مدرسه‌یی می‌خوانم ـ بعنوان یك اسم . این مکتب شعروادب را بعنوان یك واقعیت می‌نگرد نتیجهٔ تاریخ‌وحوادث آن . گه‌گاه نیزازتأثیرمحیط ومیراث‌سنت هم صحبت می‌کند ، امافقط درتئوری. درعمل‌کارش پشت هم انداختن‌روایات تذکره‌هاست بابعضی ملاحظات راجع باستعمال لغات و ترکیبات ، بعلاوه بعضی معلومات کتابشناسی.این نقادان غالباً به‌عامل تاریخ فقط تا این‌اندازه توجه دارند که حوادث زندگی ممدوحان ومعاصران شاعررا بی هیچ پیوندی‌که با حیات شاعر داشته باشد ردیف‌کنند وازمحیط فقط تا این حدکه احوال مولد وموطن شاعر را ازکتابهای جغرافیای قدیم نقل نمایند بی آنکه تأثیر واقعی این محیط وآن زمانه را در احوال شاعر ـ و مخصوصاً در آثار او ـ درك وبیان‌نمایند . باآنکه بعضی ازین ادیبان مدرسه، باتاریخ وحتی فلسفه پیوندها داشته‌اند وآشنایی‌ها ، تأثیرآن عوالم در نقد آنها

بدرستی محسوس نیست . نه‌محمد علی فروغی باوجود اطلاعی که از سیر حکمت در اروپا داشت راجع به فردوسی و خیام از از آن معلومات استفاده کرد نه رشید یاسمی با وجود توجهی که بتاریخ و فلسفه داشت سلمان ساوجی و ابن یمین را با میزانهای علمی‌سنجید. چنانکه دکترقاسم‌غنی‌هم ـ که غیرازطب و ادب با روانشناسی نیز آشنایی داشت ـ در آنچه راجع به حافظ و عصر او نوشت هیچ نشانی ازین گونه معلومات خویش برای استفادهٔ در نقد ظاهرنکرد . انتقادات محمد قزوینی درباب شاعران گذشته منحصرست باطلاعات کتابشناسی‌ولغوی، باملاحظاتی‌دربارهٔ‌ترجمهٔ احوال آنها. بدیع الزمان‌فروزانفردرسخن‌وسخنوران،وهمچنین‌درتحقیقات‌راجع بمولوی وعطارکوششی کرده است برای آنکه‌این نقد مدرسه‌یی‌را رنگ‌التقاطی دهد . نقد وی غالباً چیزیست بین‌نقد مورخ و نقد اهل بلاغت یاجمع هردو . این شیوهٔ کار مخصوصاً فایدهٔ عمده‌اش عاید شده است بتاریخ ادبیات . چنانکه مطالعات سعید نفیسی ، بدیع‌الزمان و دکتر صفا ، روشناییهای‌بسیارافکنده‌است‌برتاریخ‌ادبیات فارسی.همچنین‌از مطالعات م . بهار راجع بتطور نثر فارسی ، از تتبعات م ، معین درباب تأثیر مزدیسنا ، واز تحقیقات دکترصفاراجع بحماسهٔ‌ملی‌نیزدراین زمینه‌فوائد بسیار بدست می‌آید. بعلاوه‌پژوهشهای خانلری راجع به وزن شعر فارسی ، مطالعات صورتگردرباب اشعار غنائی ، واقوال مینوی دربارهٔ شاعران معروف اروپامشحونست از فواید انتقادی . و هنوز درین ادب جای‌کارهاهست وحرف‌ها . خاصه درنقد متون ـ تصحیح دیوانها ـ که کارادیبان مدرسه است و شایستهٔ معلومات و حوصلهٔ آنها . با اینهمه

خودشان از بیدقتی آن را چنان پست و بازاری کرده‌اند که تقریباً بازار حلبی سازها درین مورد خود را با مدرسه و دانشکده رقیب می‌بینند[۶]. ای کاش دقت و وسواس ادیبانهٔ امثال محمد قزوینی، بدیع الزمان فروزانفر، ومجتبی مینوی، درین کار برای همه سرمشق میشد. باری غیر ازمکتب استادان و ادیبان شیوهٔ دیگری‌هم در نقد ادب گذشته هست که آن‌را باید نقد اخلاقی خواند واجتماعی. شاید درین زمینه نام کسروی بیش از هرنقاد دیگردرخوریاد آوری است که کتابها ومقالاتش آگنده است‌ازنیش و طعنه برشاعران گذشته: خیام، حافظ و سعدی. دکتر رعدی درخطابهٔورود به فرهنگستان خویش این طرزدید راببیانی‌لطیف انتقادکرده است امابهرحال این نوع فکرباشکال دیگرهم درمطبوعات ما جلوه دارد - گاه با همان تندی وزشتی نیز. ازین گذشته باید ازنوعی نقد دیگرهم یاد کرد که آن رامی‌توان‌نقد روزنامه‌ای‌خواندیا نقد ذوقی. علی دشتی که این شیوه را پیروی می‌کند کتابهایی دارد در احوال و آثاربعضی شاعران‌گذشته - حافظ، سعدی، مولوی، خیام، وخاقانی. اما درین آثارشاعران قدیم جای خود راداده‌اند بخود دشتی: بتصوری که دشتی ازاحوال وآثار آنها دارد و غالبا برپایهٔ تحقیق وافی نیست. نقدی هم که‌درآنهاهست گه‌گاه‌نکته‌سنجی‌های لطیف داردو شاعرانه اما غالباً درآگنده است از خیال پروریهای شتابکارانه وچه مایه تفاوتهاست بین این دیدکوتاه با بینش عمیقی‌که صادق هدایت نشان داده است در نقد خیام - ترانه های خیام. درین موردنیز- مثل داستان نویسی- صادق هدایت‌یك‌سرمشق‌بی‌بدل استوملامت ناپذیر. آیا شهرت وقبول بعضی آثارطه حسین وعباس عقاد که کتابهایی درنقد آثارابن الرومی، معری

و متنبی دارند[۷] بیشتر محرك دشتی بوده است درنوشتن آن آثار یا تأثر واقعی از آثار این گویندگان فارسی ؟ می‌ترسم طه حسین و عقاد بیشتردروی تأثیر کرده باشند تامثلاً خیام و حافظ. اما نقد وی بهر حال ذوقی است و تأثری. شاید بعضی از نقدهای دکتر خانلری، جلال آل احمد ومصطفی رحیمی را صورت های آراسته‌یی ازین نوع نقد بتوان خواند ـ نقدتأثری .

اینجا می‌توان پرسید که آیا نقادی درادب گذشته ما سابقه وسنتی نداشته است ؟ البته که داشته‌است . قدیمترین نمونه‌های آن هم‌عبارتست از ملاحظات انتقادی که در آثار شاعران قدیم آمده است : ـ راجع بشعر خودشان یا شعر دیگران. این نمونه‌ها را تاحدی می‌توان یك نوع آثارماقبل‌تاریخ نقدشمرد- نسبت بدورهٔ ظهور نقد تذکره نویسان . در هرحال شعرا ـ درایران هم مثل یونان وعرب ـ ازقدیم شعر یکدگررا نقد می کرده‌اند و ارزیابی . اما درواقع نه مثل یك قاضی بلکه همچون یك مدعی . غالباً آگنده ازطعن‌ها و بهانه جویی‌ها . مثل آنچه‌عنصری وغضائری گفته‌اند [۸] در باب یکدگر و هیچ دست‌کمی از مصاحبه های مطبوعاتی و رادیو ـ تلویزیونـی شاعران امروز ما نـدارد . در ادب گذشته ازین‌گونه قضاوتهـا و اظهار نظرها بسیارست و بعضی ازآنهـا معروف هم هست مثل اظهارنظرمجدهمگر در باب خودش و در باب سعدی و امامی [۹]. لازم نمی‌بینم از نقدشاعران‌نمونه‌های دیگرنقل کنم‌از آنکه جای دیگر بتفصیل درین باب‌سخن گفته‌ام[۱۰] . بعلاوه ، اینجانـه صحبت ازتاریخ‌نقد ست نه‌ازتاریخ شعرفارسی . اما باید ازنقدتذکره‌ها درینجا یاد کرد ، که چیزی نیست جزتعارف‌های لفظی یا ایرادهای ملا

نقطی . یا شعرارا تمجید بیجامی کنند وتحسین یا بر آنها ایرادها دارند
یکنواخت ولفظی. تذکرهٔ لباب الالباب تمامش مناسبات لفظی و بدیعی است
در تعریف شاعران و بهمان سبك وشیوه‌یی که تذکره نویسان عربی زبان
داشته‌اند : ثعالبی و باخرزی . ازاسم و نسبت شاعران مناسبات می‌سازد
لفظی و غالباً قضاوت دربارهٔ شاعران را بهمان مناسبات مبتنی می کند.
ازفیروز مشرقی که صحبت می کند می‌گوید برلشکر هنر فیروز بود و
وقتی سخن از شهید بلخی است می‌نویسد شهید شاعـری شهد سخن ،
وشاهد کلام بود. خسروی سرخسی را مالك ممالك سخن می‌خواند و عنصری
را عنصر جواهر هنر . درست است که گه‌گاه هم از مطبوع و مصنوع
سخن می‌گوید وهمچنین از انتحال وسرقات اما نقد او غالباً یکنواخت
است و مجامله آمیز[11] . در تذکرهٔ دولتشاه گرایش بنقد صریح وروشن
بیشتر است هرچند وجود مسامحات واشتباهات بسیار ارزش زیادی برای
آن باقی نگذاشته است . در تذکره‌های عهدصفوی این قریحهٔ نقادی
بارزتر است و آذر بیگدلی که در پایان این عهد کتاب خویش را
تألیف کرده است نقادی سختگیر بشمار آمده‌است با لقب آذر دیرپسند.
تذکره‌هایی هم که درهمین ایام درهند تألیف شده است تا حدی گرایش
بنقادی نشان می‌دهند . البته نقد این تذکره‌ها غالباً ذوقی است وتأثری
اماحاصل همان سنت نقد رایج در تذکره‌هاست که در کتاب معروف
شعرالعجم آمده است ــ تألیف شبلی نعمانی . این کتاب البته از حیث
دقت وتحقیق با کتاب ناتمام سخن وسخنوران تألیف بدیع الزمان بشرویه-
فروزانفر ــ قابل مقایسه نیست اما هر دو کتاب کمال تذکره نویسی
فارسی را نشان می‌دهند بصورتی عالی و دلپذیر . مـزیت عمدهٔ هردو

کتاب نیز توفیقی است که نویسندگانشان داشته‌اند در استفاده ازمیراث بلاغت و ادب عربی . بدیع‌الزمان بیشتر بآراء سکاکی و عبدالقاهر و خطیب نظر دارد[۱۲] در صورتیکه شبلی‌مأخذش‌درین موارد اقوال امثال ابوهلال عسکری است، وابن رشیق قیروانی وثعالبی[۱۳]. درواقع همین میراث بلاغت وبدیع اسلامی است که درخارج از تذکره ها هم نقد امثال رادویانی، رشید وطواط، نظامی عروضی، شمس قیس ، و شرف الدین رامی را بوجود آورده است . اینکه سخن وسخنوان ناتمام‌مانده است‌البته مایه تأسف‌است اماشعر العجم‌هم که تمام شده است بسخنوران معاصر وحتی متأخرتوجه نکرده است . قسمت آخر کتاب یك‌ارزیابی دقیق ومحققانه‌است راجع بشعر وشاعری فارسی باتحلیل لطیف‌روشنی ازانواع و گذشته‌های آن[۱۴] . نقدی که شبلی‌درین کتاب عرضه می‌دارد حاکی است از ذوقی لطیف و شاعرانه ، که یك تربیت علمی آن را قوام‌بخشیده است وقوت. با اینهمه دریغ است که وی این قریحهٔ‌نقادی را دربارهٔ شاعران معاصر ومتأخربکارنبرده است . درحقیقت تذکره هم مثل تاریخ است آنچه در باب معاصران ومتأخران در آن هست خیلی مهمترست تا آنچه راجع بگذشتگان دارد وپیشینیان. با اینهمه اقوال تذکره نوبسان نیز مثل اقوال مورخان در آنچه مربوط بمعاصرانشان میشود مشحون‌است ازاغراض ومسامحات . بله ، سایهٔ پسافوهمه جا در نقد معاصران بچشم می‌خورد ، حتی درتذکره‌های قدیم . درآتشکده و مجمع‌الفصحا مکرر نویسندگان‌درصحبت ازمعاصران بدوستی‌و آشنایی خویش با آنها اشاره کرده‌اند یا باینکه بین آنها ملاقات و مصاحبت نبوده است[۱۵] . آیا همین حق‌صحبت‌سبب نشده است که آذر دیرپسند

قسمت زیادی از دیوان صباحی وهاتف را در تذکرهٔ خویش نقل کند و حتی هاتف راثالث اعشی وجریر بخواند وتالی انوری وظهیر؟ بعلاوه ماجرایی که برای فتح‌الله‌خان شیبانی رخ داد درمجمع‌الفصحا[16] ، که شعر او را مولف ظاهرا بتحریك واغوای سپهر بیکشاعر قدیم‌منسوب داشت نمونه‌یی است ازحبّ وبغض تذکره نویسان درحق معاصران.

آیا تذکره نویسان قدیم هم - تقریباً مثل تذکره نویسان امروز ـ سنت داشته‌اند که ازبعضی‌شاعران‌معاصر بخواهندتاخودشان هرچه می‌خواهند راجع‌بخود بنویسند وآنها نیزهمه را همچنان در تذکرهٔ خویش درج کنند ؟ مخالفان راهم یابکلی بسکوت برگذار کنند یاباطعن وتغافل‌نام ببرند، وباختصار. درتذکره‌های‌فارسی امروز این یك شیوهٔ رایج‌است وکه می‌داندکه این‌خود یك‌سنت‌قدیم‌نیست ؟ بعلاوه‌این نیزخود نشانی است از ضعف وانحطاط نقد ادبی درروزگار ما ـ که غالباً بازاری‌است و پسافوئی . درست است‌که امروز علاقه بنقد درست زیاد است اما نقد درست زیاد نیست آنچه هست غالباً نوعی وراجی است یا هتاکی رواج و انتشار چنین نقدی هم درمجلات ما درحقیقت سببی ندارد جز ناایمنی ادبی وجزلذتی‌که بعضی مردم می‌برند از آزار دیدن دیگران. اگرچه درین نقدها نیزگه‌گاه شور وصمیمیت واقعی هست اما با اینهمه اغراض که‌هست‌محیط‌نقادی‌آلوده است‌ومسموم. شاعران درمقدمه‌هایی که بردیوان‌خویش می‌نویسند یامصاحبه‌هایی که دربارهٔ دوستان‌خویش می‌کنند می‌کوشند تاتمام جریانهای مهم شعر معاصر رابنحوی‌منسوب بخویش‌کنند واگرنشدآن را محکوم می‌کنند ومنفور . ناشران مجله‌ها و نشریه‌ها دارند مخصوص نقد وانتقاد ، و درآنها تمام آثاری را که

بنحوی با منافعشان سازگار نیست می کوبند وازمیدان خارج می کنند[۱۷].
مجله‌ها برای گرمی‌بازار خویش مدعیان را بجان‌هم می‌اندازند ووامی دارند به‌هتاکی وبدزبانی . اسمش راهم نقد می‌گذارند وبررسی ادبیات معاصر . شك نیست که نقد نوهم بموازات توفیقی که شعرنو یافته‌است بوجود آمدنی‌است ولازم. اما شعر نو - حتی آنجاکه بیك هذیان‌واقعی شباهت دارد - شعریست بی‌دروغ ، وبی‌نقاب . کجا رواست که‌نقدآن نقدی باشد دروغین ونقابدار . با اینهمه نقد امروز ما اگرهنوز ناتوان و بیمارگونه است گناه ازکسانی است که دکانداری وبدزبانی هجوسرایان راهم بحساب نقد می‌گذارند یا ازنقادانی که بشهرت کاذب بیشتر علاقه دارند تا بررسی حقیقت . گمان دارم درقیاس باگذشته بتوان گفت که آنوقتها ذوق نقد نزد صاحبنظران ضعیف تربوده است اما وجدان نقد قوی‌تر واکنون حال برعکس شده است .

۲۰

نو آوری

باوجود دگرگونی بارزی که تقریباً ازانقلاب مشروطه‌درزندگی و در فرهنگ ایران آغازگشته است تحول در شعر و ادب فارسی چنان آرام صورت گرفته است که‌هنوز خیلی‌ها نمیتوانند باور کنند دراین‌زمینه هم عصر تازه‌یی شروع شده است ــ عصر سبك نوو عصر شعرنو . در واقع در دنبال شبح استعمار که وحشت آن هنوز قلوب‌مسلمین را تقریباً همه‌جا مرعوب و نگران میدارد سایهٔ تجدد که شرق راگرفته است‌همه جا همراه است با نهضت‌های حرّیّت‌طلبی و وطن پرستی که انعکاس آن از نیم قرن پیش در ادب و شعر نیز آشکار شده است . آیا این وسواس تجدد بادب و فرهنگ ما لطمه زده است؟ آدمهای بدبین که‌بر ضعف وانحطاط ادب گذشتهٔ ما نوحه میخوانند باین سوال جواب مثبت میدهند و متأسفانه گه‌گاه نیز شواهدی ظاهر میشود که این بدبینی‌رامی‌تواند تقویت کند. باینهمه عصر ما دیگر آن‌اندازه هشیاری یافته است که میراث گذشته‌اش را یکسره ضایع و بیفایده نگذارد. ایندوره‌باوجود

ابتذالهاو بی بند و باری‌هایش که دیگر شکوه و جلال عهد کلاسیك فارسی را تجدید نخواهد کرد ، باگذشته خویش ارتباط دارد ـ ارتباطی خود آگاه که البته بی ثمر نیست. وما اگرهم در قبال عظمت غولهای کلاسیك آدمهایی کوتوله بنظر آئیم حکم همان کوتوله‌یی را داریم که بردوش غول جای دارد . کوتوله‌یی که در آن اوج تکیه‌گاه خویش هم آنچه را غول میبیند تماشا میکند هم قدری دورتر از آنرا. بااینهمه شعر و ادب ما تاوقتی دربند غنای میراث گذشتهٔ خویش گرفتار باشد نمیتواند بادیدهٔ واقع بین دنیای امروز را درك کند. البته مبالغه‌است اگر گفته شود غنای گرانبار این میراث گذشته ممکن است امروز راه ابتکار راسد کند اما پرگزاف نیست اگر کسی بگوید نشان‌دادن قدرت ابتکار برای یك شخص جاهل بمراتب آسان‌ترست تایك شخص عالم . البته‌قطع ارتباط باگذشته کاریست ابلهانه اما تعصب دربازگشت باآنهم کمتر ابلهانه‌نیست. بعلاوه هیچ تحولی نمیتواند ارتباط با سنت را بکلی قطع کند و در عین حال همچنان تحول بماند . مسأله این‌است که گذشته وحال دنباله هم واقع شوند وحدو مرز یکدیگر را هم برسمیت بشناسند. شعرامروز بایدبی آنکه بکلی‌ازدیروز جدا شود ضرورت وجود خودرا درك واثبات کند وخود را بصورتی درنیاورد که ضرورتی برای‌وجودش حس نتوان کرد .

در هرحال تحول اجتماعی نیم‌قرن اخیر مایك رنك تازه بشعرو ادب داده است ـ رنگ غربی . این رنگ تازه تا وقتی حکایت تسخیر تمدن‌فرنگی[1] باشد ـ ونه‌غرب‌زدگی[2] ـ نه مایه‌نگرانی‌است نه‌مایهٔ‌نومیدی. هم آهنگی با دنیاست ونشانهٔ پیشرفت که در آن چیزی زیان‌آوریاخلاف انتظار نیست . بعلاوه درگذشته ـ گذشته‌های دور ـ همین حدیث باشعرو

ادب عربی بوده است وباشعرای عرب . فارسی زبانان یك دونسل‌قبل
از رودکی نه فقط قافیه وعروض را از شعر عربی اقتباس کرده‌اند از
فکر وبیان شاعران عرب‌هم الهام میگرفته‌اند . تقلید از ادب عربی‌شعر
گویندگان فارسی زبـان را نوعی تشخص میداده است و شاید نـوعی
تجدد . غیر از قرآن وحدیث که دو سرچشمهٔ عمده بوده است در تمام
ادب اسلامی ، شعر کسانی چون ابوتمام و متنبی و حتی ابـوفراس و
معری ذخیره‌یی بوده است برای شاعران‌ما ـ که از عنصری ومنوچهری
گرفته‌تا انوری وسعدی وحافظ به‌شاعران عرب مدیون‌شده‌اندومرهون[۳].
با اینهمه درینکارهم تاحدی‌سرمایه‌یی راکه وقتی بادب عربی داده‌بودند
پس میگرفته‌اند با سود وبهرداش. که میتواند نفوذی راکه ادب فارسی
ازحیث‌معنی ـ‌در شعر وادب قدیم عرب داشته اسـ نادیده بگیردیاکم
اهمیت؟ درقضیه تـأثیرونفوذ امروزهم گویی‌ادب شرقی باقتباس از شعر
غربی آنچه‌را درگذشته ازعهد رنساس تا رمانتیسم باروپا بخشیده‌است
بازپس میگیرد ـ و شاید هم با سود وبهرهٔ برسری. البته یك وقت‌الفرد
دو موسه ، لامارتین ، وویکتوهوگو الهام بخش شاعران تازه جوی‌ما
بوده اند اما اکنون صحبت از رمبوو بود لرست ومالارمه وعزراپاوند
و مایاکوفسکی ... نکته این است‌که این امر تا وقتی باحیات مـاو بـا
احساس وبینش مامغایرت ندارد‌ستودنی است‌تنها باین‌شرط که‌شخصیت
ما محفوظ بماند وشعر امروز ما ترجمه رنگ رو باخته‌یی نباشد از
شعر فرنگی . بله تنها باین شرط . بعلاوه مگر اروپا خود به ادب‌ش
مدیون نیست ؟گمان دارم صورت بدهکاری غرب بشرق روی‌هم
خیلی بیش از بستانکاریش‌خواهد بود . بـه نفوذ مستقیم، به ترجمه

بدانچه مربوط است به قلمرو شرقشناسی کار ندارم اما که میتواند نفوذ غیرمستقیم شرق را در شعرغربی که مخصوصاً در دنبال جنگهای صلیبی صورت گرفت انکار کند؟ نه فقط شعرغنائی و تغزلی تروبادروها✿ ظاهراً یك ریشه اسلامی‌دارد بلکه حتی رواج قافیه درقرون وسطی گویا مربوط است بآشنائی قوم با ادب و شعر اسلامی . از قصه‌های شرقی الف‌لیل و یوذاسف وبلوهر انعکاس فوق‌العاده در بین اروپائیها یافت. سندباد نامه با عنوان قصه هفت خردمند در ادبیات فرانسه و انگلیس شهرت یافت[4] وبید پای منشاء دلپسندی شد برای بعضی قصه‌های لافونتن✿ . بوکاچیو✿ وچاسر✿ از این منبع روشنی استفاده کردند. ابن‌عربی وشاید بعضی‌متون‌قدیم‌پهلوی‌خیلی بیشترو واقعی ترازویرژیل✿ توانسته‌اند دانته✿ را در سفرهای دوزخ وبهشت خویش راهنمایی کنند واگرشاعر بزرگ ایتالیایی‌ذکری از آن مآخذ نکرده‌است سببش ظاهراً روحیهٔ خاصی‌است که‌اروپائی‌دارد درادای دین‌خویش‌به شرق. مضمون قصه اگرچند شاید در مقابل صورت خاصی که شاعر بآن میدهد اهمیت چندانی ندارد اما این‌نکته جالب است که شکسپیر هم درجست وجوی مضمون قصه‌های خویش گه‌گاه نظر بشرق دوخته است : یکشاهدش قصهٔ تاجرونیزی✿است‌وچند مورد درداستانهای دیگر-مکبث✿وجز آن[5] البته‌اگرقول کسانیکه درمشاجرهٔ معروف راجع به‌هویت‌شکسپیر✿ اورا

✿La Fontaine ✿Boccacio ✿Chaucer
✿Virgile ✿Dante ✿ Macbeth
✿ The Merchant of venice ✿ Shakespeare

با آنتونی شرلی سفیر و رفیق شاه‌عباس خودمان منطبق دانسته‌اند درست باشد این توجه بشرق بیشتر توجیه شدنی خواهد بود . بعد از شکسپیر هم شرق همچنان یك قبلهٔ روحانی بود برای شاعران و متفکران اروپا- و یك سرزمین وحی خیز. از برکت همین وحی شرقی بود که شعروادب اروپا ثروت‌وغنای خودرا باتنوع و تفنن جلوهٔ خاص بخشید . بکفورد[۱] از داستان واثق* -خلیفه عباسی- استفاده کرد تاخویشاوندی‌درست کند برای کمدی الهی . گرویل * ایدئـالهای سیاسی خویش را در طی دو تراژدی بیان کرد - بنامهای مصطفی والاهام* -که اولی را از زنـدگی عثمانی‌ها الهام میگرفت و آندیگررا ازاعراب هرموز . ولتر*هم زائیر* را بشرق مدیون شده است که یك تراژدی قویست هم زادیگ* وبابك راکه قصه‌هایی هستند اخلاقی وطنز آمیز. همچنین شرق بود که‌نامه‌های ایرانی‌را به مونتسکیو* الهام کرد اورنگ زیب را به درایدن* وناتان حکیم*را به لسینگ*. بعلاوه رمانتیسم ازوپا که هذیان‌طلائی باشکوهی بود ناشی ازصرع مهلك استعمار مثل خود آن صرع در شرق هم ریشه داشت. همین بیماری شرقی بود که‌لاله رخ را به‌تامس* موردادرستاخیز اسلام را به شلی* . همچنین سوثی * منظومه ثعلبه را بآن مرهون است هوگو* شرقیات را ولرد بایرون عروس ابیدوس* - دزددریائی*، و جائور * را . فهرست آنچه اروپا بی‌واسطه‌یا با واسطه بشرق وفرهنگ

---

* Beckford *Vathek *Greville * Alaham *Voltaire *Zaïre
*Zadig *Montesqieu *Dryden *Natan Der Weise *Lessing
*Thomas Moore *Shelly * Southy *Thalaba *Byron
*The Bride of Abidos *Corsair *Giaour *Hugo
* Natan der neise * Lessing

وادب آن‌مدیو نست طولانی‌است وپوشکین و تولستوی وماثیوارنولد✿ وهاینه✿ ونیچه را نیز شامل میشود[۶] بعلاوه جای آن هست که تأثیر شرقشناسی ومجاهداتیکه شرق شناسان در ترجمه و نشر وتحقیق متون شرقی کرده‌اند نیز درادب وشعر اروپایی جداگانه بررسی شود ، و این همه رشته‌یی است که سر دراز دارد اما ازتمام این حرفها این اندازه میتوان نتیجه‌گرفت که داد وستد بین فرهنگ ها امریست طبیعی و لازمهٔ حیات آنها . دراینصورت اگرشعرامروزما ـ مثل همه مظاهرفرهنگ ما گرایشی بیك هدف غربی دارد نباید ازآن ناراضی بود والبته بااحترام بقول کسانیکه ازغرب زدگی تحذیرمیدهندغرب را هم نباید یك‌لولوی مهیب فرهنگ خورشناخت . مسألهٔ امروزقضیهٔ تجددست که شعروادب ما با آن مثل یك سرنوشت قطعی روبروست . همین تجدد هم نه برای دنیا یك حرف تازه است نه برای ما . دریونان حتی در عهد اریستوفان ـعهد سقراط وافلاطون ـ ادب جاری باآن مواجه بوده‌است ودرادب اسلامی خودمان هم‌این‌امر سابقهٔ کهنه دارد . شاعری مثل ابونواس از بلاغت قدما ـ که عبارت باشد ازوصف اطلال ودمن ـ اظهار ملال میکند [۷] وچه بسیارند شاعران قدیم فارسی زبان که جویای شیوه‌های دیگربوده‌اند ـ شیوه‌های نو . درینصورت چرا نباید امروزباآنچه‌اقتضای تجدد عصرست‌گردن بگذاریم ؟.... البته صحبت از ادبیات است و محیط دانشگاه ورنه دربیرون ازدیوارهای دانشگاه وبیرون از تصور استادان دانشگاه شعر و ادب از تجدد روی گردان نیست . در هر حال از تمام هدیه‌هایی که نفوذ ادب اروپایی بفرهنگ جدید ما داده

✿ H. Heine ✿ M. Arnold

است هیچ چیز جالب‌تر از آن چیزی نیست که امروزشعر نو میخوانند:
شعر عاری از اوزان عادی عروضی که نیما یوشیج را باید مبتکر آن
دانست . بدینگونه نیما در حقیقت راه گشایندهٔ هر نوع تجددیست در
شعر امروز و بسیاری از نقصهایش را هم می‌توان باین ابتکار جسارت
آمیزش بخشید. در حالیکه این مایه جسارت امروز نیز در کلام بعضی
شاعران جوان هست اما در حق این نوخاستگان امروز دیگر آن اندازه مسامحه
روا نمیدارند . آیا جسارت اینها از نیما بیشترست یا قوت قریحه‌شان ؟ آیا
گذشت نقادان درین مورد کمتر است یا دورنگریشان ؟ گمان دارم درین
باره نباید عجولانه قضاوت کرد. از آنکه هنوز راه دراز در پیش هست ـ:
در پیش شعر و در پیش شاعر . در این نوع شعر وزن چنانکه نیما[8] میگوید
از یك مصرع و یك بیت درست نمیشود توالی تکه‌ها موجد آنست ـ
تکه‌هایی که به اقتضای آهنگ کلام کوتاه میشود یا بلند . قافیه هم
نباید تکلیف برای شاعر معلوم کند و اگر آوردنش گه‌گاه باصل فکر لطمه
نزند آنرا میتوان آورد : بعلاوه در زبان و بیان هم جستجوی تنوع لازم
است . حتی درصورت لزوم از آوردن تعبیرات تازه ساز و لغات روستائی
ومحلی نباید خود داری کرد .

با اینهمه آنچه امروز بنام شعر نو خوانده میشود محدود باین
اوزان نیمایی نیست تفنن‌ها در آن راه یافته است و تجددها. چنانکه یك
مجاهده کامیاب دیگر در این قالب شکنی عبارت بوده است از تجربه
مجدالدین میرفخرائی ـ گلچین گیلانی . قطعهٔ باران او که یك نمونهٔ
مشهورست در این باب توفیقی است در تلفیق بین آهنگ و معنی در

شعر ـ بدون پای بندی بسنت . در هر حال ازشعر امروز آنچه ورای الگوهای سنتی‌ساخته میشود شعری‌است‌خارج ازبحور وقالبهای عادی و مقبول ادبا . در حقیقت این نوع شعر گاه از مقوله شعر آزاد است[۹] بی وزن وهم معمولا بی‌قافیه کـه با شعر منثور در اصل چندان تفاوت ندارد و گاه شعری است بانوعی وزن و نوعی قافیه که بحث و غوغا برسر وزنش چندان نیست بیشتر مربوط است بمعنی و مضمون آن . آیا این شیوهٔ تازه یك عربدهٔ بلهوسانه است که پاره‌یی جوانان بقصد خودنمایی سرمیدهند یاواقعا راه تازه‌یی‌است درشعر؟ در این باب بحث بسیار هست وباید دید تجربه نیما و شعرنواکنون تا چه حد امید بقادارد ودوام ؟ . . . البته تاآنجاکه نمونه‌های موجود نشان میدهد نه‌تجربه ـ های‌نیما همیشه‌کامیاب بوده‌است‌نه‌تمام‌آنچه برروی تجربه‌های اوساخته شده‌است: شعرنو. درهردو، گه‌گاه‌مواردی‌هست که‌ابهام‌شاعرانه باهذیان دست وگریبان‌است‌اما بهر حال‌کم توفیقی بعضی‌از این شاعران صحت دعوبشان را منتفی نمیکند . مطلب این است‌که شعر واقعی بدون ماندن درحصار وزن عروضی بدون اسارت در قالبهایی‌که ساختهٔ طرزترکیب و توالی قافیه است بوجود آمدنی است و در شعر نیما ـ و مخصوصاً در شعر نوکه بهرحال نیماراه گشایندهٔ آن است ـ بقدر کافی نمونه‌هایی هست‌که این مدعا را بتواند ثابت بدارد .

خوب، آیا ازاین بیان باید استنباط کـرد که پس شعر رایج ـ شعری که‌در آن وزن و قافیه هست ـ بی فایده است و دور ریختنی ؟ گمان دارم هرگز چنین نتیجه‌یی را از مقبولیت یك مکتب تازه نمیتوان گرفت . یك فکرتازه‌همیشه برای خود حق حیات دارد اماوقتی بخواهد

حق حیات فکر هـای دیگر و راههای دیگر را نفی کند دیگر خـود یك فکر تازه نیست یك بیماری کهنه‌است : واندلیزم✲ . اگر وزن و قافیه را ـ بدان گونه که سنت ادیبان خواهان آنست ـ شاعر امروز حق دارد طرد کند و این حق را برای آن دارد که میخواهد آزادی فکـر و بیان خویش را حفظ کند حق ندارد از فکر و راه خویش یك قاعدهٔ ابدی بسازد تا آزادی فکر و بیان دیگران را بقید بکشد. شاعر باید در آن بهشت پایان ناپذیر که تفرجگاه ذوق و تخیل اوست کاملا از هر قیدی آزاد باشد چنانکه هیچ چیز برای او درحکم «شجرهٔ ممنوعه» نباشد ـ جز یك چیز : ابهام هذیان آمیز کـه آنسوی بهشت هنر اوست و تعلق دارد به قلمرو ابلیس . باری وزن و قافیه هرجا واقعا مجال شاعر را تنگ کنند و یا او را در تنگنایی اندازند که اندیشه و احساس خویش را با آنها معارض بیند طردشان واجب است و بی‌ملامت زیرا بهرحال آنچه خواننده از شاعر توقع دارد شاعری است نه قافیه بندی . اما این یك جوازست که او را البته محکوم نمیدارد و هرجا بخواهد میتواند باز گردد به قافیه و بوزن . قضیه این است که عروض و قافیه ساز و برك یك مرکب است که باید شاعر بر آنها تکیه بزند و پیش بتازد نه آنکه خسته و فرسوده سر جـای خویش بماند و هم مرکب را بردوش بگیرد هم زین و برگش را . باری آنچه شعر نو خوانده میشود البته شکل مقبول دارد و شکل نامقبول که حساب آن هردو را باید جدا کرد ازجهت منشاء و اصل هم با آنکه شعر خالی از وزن و قافیهٔ عادی درنزد قدمای ما بکلی بی‌سابقه نیست شکل خودآگاه آن ـ چنین که هست ـ

✲ Vandalism.

در آغاز پیدایش خویش تقلیدی بوده است از تجربه‌های غربی ـ شعر آزاد و شعر بی‌قافیه . اما در باب مضامین آن چه باید گفت ؟ حقیقت آنست که بسیاری ازمضامین بین تازه‌ترین نمونه‌های این شعر بی‌وزن و قافیه ، با چهارپاره‌های معمولی که وزن وقافیه دارند مشترك است . از آنکه درین‌هردوچیزی نیست جز دردهای انسانی وجز تمایلات تازهٔ عصری. بعلاوه درهردو نوع، گرایشی‌هست به‌یك شیطان‌پرستی✿مخوف که رواج‌امروزین‌خود را در ایران‌بامثال بودلر✿ و ورلن✿ بیشترمدیون است‌تا بشیخ‌احمدغزالی وسنائی‌وعطار خودمان[۱۰]ـپیشروان نوعی‌ازین طرزفکر. همین تمایل‌شیطانی‌است که هم بعضی‌اشعار نادر پور، توللی، اسلامی ندوشن ، و فروغ فرخزاد را گناه‌آلود و پروسوسه کرده است هم شعرهای تازهٔ ا . بامداد م. امید را. همچنین بوی مرگ و وحشت گور هم درین اشعار جزو مضامین رایج است و این نیز رنگی ازمحیط دارد‌ـمحیط‌جهانی بعد ازجنگ . تاثیراین محیط جهانی بی‌شك امروز درهمه جای دنیا و در شعر و ادب همهٔ جهانیان دیدنی است . نهایت آنکه طبع ومنش هر شاعر این احساس را‌ـ که درد قرن ماست‌ـبنوعی دیگر منعکس میکند . ف. مشیری رنگ آرام زنده‌یی بآن میدهد ـ با اندیشه‌یی خوش و دور ازطغیان . وم. آتشی آهنگ‌دیگر از آن‌میسازد با رؤیاهای تلخ و آگنده ازعصیان و درد. بعلاوه نفوذ احوال‌وظروف جاری را باید در پیدایش مضامین شاعران و در طرز بیان آنها ملاحظه کرد .

ادبیات فارسی‌درسالهای‌پیش ازجنگ‌اخیر ـ که شعلهٔ‌سوزنده‌اش

✿ Diabolism , Verlaine , ✿Baudelaire

بما هم رسید ـ با بعد از آن تفاوت بسیار یافت . آنوقت‌ها که هوای اوضاع آرام بود و ساکت ، شاعر هم صدایش آهسته بود و نجوائی از آنکه آرامش وسکوت را نمیتوانست بهم بزند امابعدها وقتی هواپس شد وطوفان در کوچه‌ها میغرید شاعر هم برای آنکه مردم صدایش را بشنوند آن را بلندتر کرد ـ رساتر و خشن‌تر . این تفاوت بیان بطرز دیگر باز درشعر گویندگان جوانتر ـ درقیاس باشعرپیش کسوتهاشان ـ جلوه دارد و البته تفاوت تنها در سبك بیان نیست در دید و فکر هم هست و همچنین در احساس و تلقی . باری صحبت از شعرنو بودو ازمنشاء بعضی مضامین آن . این مضامین صرف نظر از تجارب مشترك که میراث یا هدیهٔ تحولات جهانی بعد از جنگ است و بهرحال تقلیدی است کم و بیش ضمنی و ناخودآگاه ازفرهنگ غربی دربعضی موارد نیز تقلید گونه‌ایست عمدی وخودآگاه ازشاعران غربی ـ بود لر ورلن رمبو*، مالارمه*، والری ، پل الوار*، و حتی مایاکوفسکی . البته این تقلید خودآگاه خواه درقالب باشدو خواه درمضمون بخودی خود عیب نیست . کدام ادب در دنیا هست که در این گونه غارتگریهای معصومانه یك نوع تفریح و سرگرمی هم برای خویش نجسته باشد ؟ عیب آنست که‌چنین کاری منجرشود به ازبین بردن شخصیت واستقلال اقتباس کننده ـ که اینجابدترین شکل غرب‌زدگی است. یا آنکه‌چیزی راکه اقتباس می کند بشکلی درآورد که بی‌فایده باشد یا زیان‌بخش . یکشاعر اسپانیائی زبان جایی بدرستی می‌گوید از زیباترین گل‌صدبرگ که مایهٔ نازبوستان است مار زهر مهلك‌می‌گیرد وزنبور انگبین‌نوش[۱۱]. شاعری که مضمون و فکری را از ادب بیگانه‌یی می گیرد باید بکوشد تاآنچه

---

* Rimbaud * Mallarmé * P. Eluard

اقتباس می کند در وجودش تبدیل نشود بیك زهر قتال. اصل اقتباس یك داد و ستد معنوی‌است و بی‌زیان اما اینکه تا کجامجازست یا سودبخش مسأله‌یی است درخور تحقیق و باید آن را کلی‌تر بررسی کرد ودقیقتر. درین مورد البته چنانکه گفتم همیشه تفاوت هست بین تقلید خودآگاه که ازمقولهٔ تمرین نوآموزیست با تقلید ناخودآگاه که مربوط است به قبول تاثیر - ازیك مکتب، ازیك شاعر ، یا ازیك ادب . آنجا که تقلید خودآگاه است غالباً تمرین و ریاضتی است عمدی و حساب شده - برای تازه‌کار- وتوفیق در آن چیزی‌را ثابت نمی کند جز یك استعداد عادی را . این را ادبای ما استقبال‌میگفته‌اند و البته در آن کار باید لابد این اندازه رعایت احتیاط بشود که استقبال‌موکب شاعران بزرگ آنطور که‌گویندسید اشرف غزنوی در مکتب برای کودکان با استعداد بزبان خویش بیان میکرد - طبع آدم تازه‌کار را بدهشت نیندازد و او رابکلی ازخیر تمرین وتقلید منصرف‌ننماید[۱۲]. جایی که تقلید ازیکشاعر خارجی مراد باشداستقبال‌عبارت‌میشود ازترجمه یابقول‌روزنامه‌هاترجمه‌واقتباس درین مورد که یك مسأله جدی است - هم برای شعرقدیم وهم برای‌شعر امروز - شرط توفیق شاعر آنست که بـا یـك مجاهدهٔ فکری احساس، واقعی گوینده اصلی را بدرست درك کند و با اندیشهٔ نهائی او آشنایی پیدا کند . درعین حال البته نباید آزادگیِ شاعر قربانی وفاداریش شود چون قدرت واقعی او وقتی جلوه داردکه با ادراك درست مضمون اخذ شده چیزی بسازد تازه و قوی که وجود خود او هم در آن به شخصیت گوینده اصلی افزوده‌شده باشد. همین نکته است که خیام فیتزجرالد را

اثـری کرده است جهانگیر و مقبول . در حالیکـه نـرجمـه های دیگر شعر فارسی ـ حتی ترجمه‌های حافظ باستایشها وسرو صداهایی که گوتـه دربارهٔ او بلند کرده است و ترجمه سهراب و رستم فردوسی بـا وجود شهرت ماثیو ارنولد بعنوان یك نقادوشاعر نام آور ـ هیچیك چنین مقبولیتی نتوانست کسب کند [۱۳]. در شعر گذشتهٔ ما ، ترجمه‌های منظوم ازشعرو ادب عربی کم نیست اما در غالب آن ها شخصیت مترجم بکلی در وجود شاعر اصلی گمشده است وحتی درعصر ما نیزنمونه هاهست از ترجمه‌هایی بی‌رنگ وحاکی ازعدم غورمترجم درفهم افکار واحساسات گویندگان اصل . عکس این نیز هست که نشان همدردی و همجوشی شاعرست با سرمشق اصلی . یك نمونه «عقاب» دکتر پرویز خانلری است که ترجمه ایست ازیك قطعهٔ پوشکین [۱۴] اما فهم درست مضمون و قدرت بیان شاعر آنرا بدرجهٔ یـك اثـر مستقل بالا برده است ـ بدرجه یك اثرابداعی . همچنین است قطعه مشهورمومیائی اثرپروین اعتصامی این قطعه با آن بیان صادقانهٔ پروینی که در آن هست درحقیقت ترجمه ایست از یك قطعهٔ انگلیسی [۱۵] که تـا آدم ترجمهٔ نثرش را در مجله بهار ـ بقلم اعتصام الملك پدر پروین ـ نخواند نمیتواند باور کند که فکر شاعر فارسی زبان از کجا آب خورده است ؟ البته خوی و خصلت شاعراصل را نباید ازترجمان توقع داشت بیان یك ترجمه‌گر راهرچند بلطف تقلید توانسته باشد نزدیك به فکرشاعر اصلی باشد نمی‌تـوان شعربـی دروغ خواند ، یعنی شعری که حاکی باشد ازروح ترجمه‌گر. اگر پوشکین مثل عقاب خویش پستی گریز بوده‌است دیگرمترجم فارسی اثراو تعهد ندارد که مثل عقاب پوشکین قهرمان بلندیها باشد وآیا وقتی خیام یك مسلمان

زندیق شمرده میشود از فیتزجرالد✿ باید انتظار داشت که نیز چیزی جز آن نباشد ؟ گمان می کنم ادراك عوالم واحوال شاعر برای ترجمانش هیچ تعهدی ایجاد نمی کند . از آنکه ترجمه بهر حال نوعی تقلیدست اگرچه تقلیدی خود آگاه . اما روی هم رفته قدرت و استعداد واقعی شاعر ترجمه‌گر میتواند آن‌را تا حد یك اثر ابتکاری جلوه دهد. بااینهمه تقلید ناخود آگاه که مخصوصاً شعر امروز ما را باشعر فرنگی تا حد زیادی خویشاوند میکند مسأله دیگری است . بدون‌شك حتی آن‌دسته از شاعران نوپرداز که خود با ادب اروپائی آشنا نیستند از راه ترجمه‌و تقلیدهای موجود تا حد زیادی با شعر اروپائی آشنائی یافته‌اند و ناخودآگاه میتوانند ازاین تأثیر الهام بگیرند .

آنچه این تأثیررا پوشیده میدارد- سعی مُصرّانه‌یی است که‌گه‌گاه شعر نو دارد درزیاده روی‌در ابهام . بااینهمه البته شعرامروزهمه ازنوع این اشعاربی‌وزن و قافیه که دربعضی موارد بین ابهام و هذیان نوسانی تردیدآمیزدارد نیست، و این نعمتی است حاکی ازوجود آزادی درفکر وبیان. باری‌درشعرامروز که یك چندبدنبال‌تجدد ادبی مکتب دانشکده سخن‌فارسی را ازشکل قصیده وغزل به مقطعات - یاچهارپاره‌هایی که بهار و یاسمی و صورتگر و خانلری و حمیدی آنرا ورزیده کردند - رسانید تدریجا و بخصوص تحت تأثیر اوزان نیمائی نوعی تجددمعتدل در شکل وقالب روی نمود . مخصوصاً نزد توللی، نادر پور ،گلچین گیلانی . مطلب عبارت بود از آوردن مصرع های درازو کوتاه - غالبا همه اززحافات یك بحر بارعایت نوعی قافیه . این تجدد معتدل بود که

✿ Fitzgerald

حتی در آن نیز تأثیر و نفوذ شعر اروپائی پیداشد:ـ هم در قالب و هم در مضمون.
دلم میخواست در این مجال کوتاه درین باب بحثی کنم به تفصیلتر و از بیشتر شاعران جوان که هم اکنون آثارشان حاکی است از استعدادی پرمایه صحبت بدارم. اما بحث ما کلی است در باب شعر و نقد آن نه بررسی و نقد شعر فارسی که خود مجالی میخواهد جداگانه. در آنچه راجع به فکر و مضمون است رنگ تجدد مخصوصاً در توصیف جلوه دارد و در تغزل. درواقع هم چنانکه پیش ازین گفتم این نوعی توصیف تازه است، توصیف احوال و آلام نفسانی. روی هم رفته درین نوع توصیف غالباً چشم شاعر به بیرون دوخته است و گاه بدرون. سیر در دنیای درون، خاصه در پرتو نورافکنهایی که روانشناسی بدست داده است یك تفریح دردناك است برای شاعر امروز که درافیون و الکل نیز غالباً وسیله‌یی میجوید برای نیل باین هدف. آیا آنچه از این سیر و تماشا حاصل میآید شعر است یا روانکاوی؟ بهرحال نوعی سیر در خویشتن است سیر در آفاق نفس که بیان آن دست کم اعتراف است. چیزی که بقول بند تو کرو چه در طی چند قرن اخیر ادبیات اروپا را رنگی خاص بخشیده است، رنگ اعتراف[16]
اینجا صحبت از صورتهای تازه است در شعر فارسی و از نفوذ ادب اروپائی در پیدایش آن. این نفوذ از آغاز در اشعار انقلابی و وطنی پیداشده است در جراید عهد مشروطه و بعد منتهی شده است به شکل نوعی رمانتیسم. بعدها، هم انواع تازهٔ مسمط و ترکیب بند این گرایش به تجدد را در شعر بعد از مشروطه شکل خاص بخشید و هم پیدایش قطعات چهارپاره‌ـ نظیر دوبیتی‌های سابق اما باوزان مختلف. برای نیل باین تجدد بعضی باحیاء الفاظ و ترکیبات پهلوی و یتاهوئی[17] دست زدند و بعضی راه را

برلغات فرنگی گشودند . عده‌یی مضمون‌های تازه جستند در وصف راه آهن وهواپیما . تمام این‌ها البته تفنن بود وهوس اما در محیط آن‌روز ما ـ تاحدی مثل همین امروز ـ تفنن و هوس هم میتوانست بهر حال تجدد تلقی شود . با این همه تجدد واقعی وقتی بسراغ شعر آمدکه تحول واقعی آمده بود . در طرز زندگی و در طرز فکر . این تجدد امروز واقعیت دارد وهدیه‌ایست که تمدن غرب برای ما آورده است و فرهنگ آن. یك جلوهٔ آن در ادب شعر نوست ـ شعر عاری ازوزن وقافیهٔ سنتی که پدرش نیماست. امااین تجدد ادبی تنهادرشعر نو خلاصه شدنی نیست. مسأله فکر امروزیست ودید امروزی. فکرو دیدی که باظروف واحوال گذشته مناسبتی ندارد . آیا قالب ووزن تازه‌یی هم برای بیان این فکرو دید نو ضرورت دارد ؟ بی‌شك فکر تازه این حق را داردکه قالب و کسوت تازه‌یی بجوید اما هیچ چیز شاعر وشعرش را نمیتواند مجبور کند بترك قالب‌های کهنه. بشرط آنکه قالب‌های کهنه را بتواند چنان حفظ کندکه آزادی واقعی او را در بیان ـ در بیان‌درد واندیشهٔ واقعی خویش ـ از بین‌نبرد . تجربهٔ دکتر مهدی‌حمیدی در این باب کافی است که نشان دهد این کارشدنی است . البته قدرت تعبیر میخواهد و کوشش صادقانه . حمیدی نوعی رمانتیك است که در فطرت مخصوصاً بدنیای بایرون وهوگو تعلق دارد. اماخویشاوندی او بیشتر با شعرای بزرگ خودمان‌است: ناصرخسرو، خاقانی،ونظامی . صرف‌نظر از رشته‌هایی که او را باشاعران بزرك دیگر مربوط میکند میتوان‌گفت وی از جهت فکر وبیان فرزند نظامی است و برادرزادهٔ هوگو . داستان خوارزمشاه اوکه درآن قدرت تخیل باظرافت بیان هم پهلوست در مجموعهٔ آثار

هوگو* جای مناسبی تواند یافت: افسانهٔ قرون*. وهمین یك قطعه‌اش نسب‌نامه‌یی گویاست برای فکر اووبیان او. غیراز حمیدی که قالبهای سنتی را مانع عمده‌یی برای آزادی خویش نیافته است تجربهٔ فریدون توللی ونادر نادرپورهم -که درقالب‌شکنی تاحد زیادی محافظه کاری نشان داده‌اند -نتیجه‌یی‌داشته است درخشان. این هردو شاعرقالب‌شکنی راگویی یك تفنن تلقی کرده‌اند نه‌یك تعهد وبدینگونه است که‌از افتادن درچاله‌چوله‌های تعقیدوابهام نیمائی بر کنار مانده‌اند. نادرپور که بیشتر دنبال یك‌دیدتازه‌است درقالب‌شکنی‌اصرارندارد امادر مضمون ودربیان جویای تازگی است واصالت واقعی. احساس واقعی وانسانی در الفاظ بلورین و زدودهٔ او شعری میسازد خالی از انحراف و خالی از ابهام. سمبولیسم او که خواننده را غالباً به تفکر وامیدارد زبانی دارد جلا یافته‌وصیقلی. از این‌حیث تا حدی بانوری شبیه است - یعنی از حیث اصلاح و پرداخت کلام. باآنکه شعرش در واقع ترجمان یك‌نیازدرونی است لفظ درآن تراش خورده است وجلادیده. شعرش چنانکه خود میگوید شعر انگورست: قطره‌هایی است از وجود او که روشنایی را ازچشم شاعر گرفته است وشادابی را از خون او -. تنهایی، نگرانی، ونومیدی که درین شعر انعکاس دارد یك درد واقعی است نه ساختگی‌است‌ونه‌برگزاف. وزن وقالب‌هم‌حاکی‌است ازاعتدال‌چنانکه قالب‌شکنی‌هایش‌غالباً ازحدنامساوی کردن‌مصرع‌هاونامنظم آوردن‌قافیه‌ها تجاوز نمیکند. توللی حتی تدریجاً پویه‌یی آغاز کرده است برای بازگشت به‌قالب‌های سنتی - قالب‌های قصیده وغزل. با اینهمه‌وی‌حتی

---

*V.Hugo. *Legendes des siecles

درین قالب‌های سنتی هم وجدانی دارد ضد سنت . حس گناه زدگی ، عطش برای فسق وشهوت ، و اعجاب نسبت به شروابلیس هنوز این قالب سنتی راکه در دست وی درخشنده‌تر و با شکوه تر از پیش شده است تبدیل میکند بیك‌چیزضد سنت . درست است که قالب‌شکنی‌شعر نوهمیشه وهمه‌جانتیجهٔ‌درخشان ببار نیاورده‌است امابیم ازقالب‌شکنی‌هم بعضی‌ازاستعدادهای آفریننده‌را بی بر کرده‌است‌ومتحجر. جاهایی‌هست که ذوق سلیم این قالب شکنی‌را تجویزمیکند وحتی ایجاب. اما عادت و وسواس‌شاعر را وادار میکند به وفاداری‌نسبت بآن ـ یك وفاداری محتضرانه و نومید . یك نمونه از این محافظه‌کاری را در قصیده‌یی از دکتر رعدی میتوان بدست داد ـ زبان نگاه . این قصیده از جهت رعایت سنت‌های سبك خراسانی بسیارقوی است وحاکی از قدرت و ورزیدگی شاعر. اما اصراراو در رعایت سنت درچنین موردی امروز خواننده را تاحدی شاید ناراحت میکند . کسی که شعر برای اوساخته شده است در واقع یك زبان بسته است ـ برادر بیزبان شاعر . وقتی سخن را روی بایك بی‌زبانست ، زبان دانی که مستمع آزاد محسوب میشود حق دارد منتظرباشدکه شاعر از زبان خاموش وپر اشارهٔ نگاه ـ که تمام قصیده بیان‌آرزویی است برای پیدایش آن ـ دست کم‌تاجایی که ممکن است درچنین شعری واقعاً استفاده‌کند : الفاظ را آمیخته‌با زبان اشاره انتخاب‌کند ، وزن را چنان برگزیندکه بانوعی گنگ بازی مناسب باشد ، قالب را طوری انتخاب کندکه مثل زبان اشاره‌آمیزیك بی‌زبان بریده‌بریده‌باشدنه‌یك‌پارچه. بعلاوه‌زبانی‌بکار گیردکه باالفاظ‌اندك وساده مقصود شاعر ـ که‌گفت و شنودست با یك بی‌زبان ـ قابل تصور

شود . اما شاعر که ذهنش لبریز از سنت‌های شعر خراسانی است‌چنان
در تقلید شیوه‌های کهن غرق است که یك لحظه هم باین توقع خواننده
نمیاندیشد. حتی در تقیدی که به‌تقلید زبان فرخی و عنصری‌دارد بخاطر
نمیآورد که میتواند بابرادر بی‌زبان خویش لااقل با همان زبان ساده و
روشنی صحبت کند که امروز با یـك برادر زبان‌دار در خانهٔ خویش
میکند نه با زبان فرسودهٔ فرتوت فرخی و برادرش . این است زیانی
که تقلیدناخودآگاه ازسنت‌های‌قدیم‌دارد ولطمهٔ آن به‌استعدادهای‌واقعی
میرسد نه قافیه بندان تقلیدگر . فی‌المثل پای بندی‌صورتگر و رعدی،
به‌سنت‌های قدیم اصالتی راکه در فکر آنهاگه‌گاه هست ضعیف می کند
ومسعودفرزاد که جسارت وغ وغ ساهاب رابعدها دیگر درشعر خویش
ندارد ، شعرش با وجود مضامین وافکار تازه توفیق قبولی راکه مستحق
است نیافته . آیا این تعصب در قـالب پرستی که ذوق واستعداد عـدهٔ
زیادی از شاعران مارا تباه میکند درجای خود ازخلبازی کسانیکه‌قالب
شکنی‌برایشان‌یك نوع‌هوس مجنونانه است بیشتر درخورملامت‌نیست؟
اگر قالبهای شعر فارسی از رودکی تا آغازعهد بهار تقریباً بی‌تفاوت
مانده است ازآن روست کـه دربنمدت هزارساله هیچ حـادثه بـزرگ
انقلابی تمدن و فرهنگ ما را یکباره دگر گون نساخته است . انقلاب
مشروطه آغاز تحولی بوده است که دنیای فرهنگ مارا زیروزبر کرده
است. دراینصورت‌همانطور که‌حفظ سنت‌های قدیم درعقیده، دراقتصاد،
درمعاشرت، ومعیشت ممکن نبوده است‌حفظ آن در ادب وشعرهم نا-
ممکن است وسعی بیحاصل .

قالب‌های سنتی درگذشته شعرفارسی را جلوه داده‌است ورونق.

درهمین‌قالبها است که شعرفارسی‌باشاهنامه حماسه‌یی انسانی‌میآفریند با خیام دردهای فلسفی را ادراك میکند بانظامی غرق در رؤیاهای خیال انگیزافسانه‌ها میشود باسعدی‌آلام و شادیهای واقعـی انسانیت را حس میکند بامولوی به‌ماوراء حس‌راه مییابد وبا حـافظ‌نقاب خودی رافرو میدرد. بعلاوه هنوزاین‌قالب‌هاهست وشعرفارسی بازبکمك‌آنها میتواند شاهکارها بوجود آورد . با اینهمه هرچنداین قالبها هنوز میتوانند در دست بعضی شاعران نقش‌های بزرگ بیافرینندیگر آنهارانمیتوان‌یگانه قالبهاشمرد ، قالبهای‌منحصر بفرد. آنچه امروزطبع بعضی را ازشعرنو رمیده‌کرده است و منزجر نه قالب شکنی آن است ونه بی اعتنائیش به‌معانی و افکار عادی و قومی. سبب عمدهٔ این نفرت ، بی نظمی و بی‌توجهی است که‌گه‌گاه در انشاء وبیان شاعران نـوپرداز هست . در حقیقت‌تعقیدهاوابهام‌هایی‌که احیاناًدرانشاء وترکیب‌عبارات‌هست، بی-سلیقگیهایی‌که در انتخاب الفاظ یا درفصل و وصل اجزاء کلام هست ، دراین‌شعرنو گه‌گاه‌ضعف‌تألیفی بوجودمیآورد که‌آنرا شبیه میکندبه‌هذیان: سخنی بی‌سروته کـه در آن نه‌مفردات معنی‌روشنی دارد ونه‌ترکیبات. ربط ووصل آنها نیزروشن نیست و حتی‌گاه با تأمل کافی هم نمیتوان مراد شاعررا دریافت . درست است که ابهام در شعر مطلوبست اما این آشفتگیها را نمیتوان بحساب ابهام‌گذاشت . بعلاوه وزن وقافیه‌راوقتی شاعربعنوان چیزهایی دست و پای‌گیر کنار مینهد باید حاصل این سنت شکنی عبارت باشد از چیزی روشن و درست . زیرا آنچه شاعر سنت پرست رااجازه میدهد که‌درالفاظ وترکیبات‌تاحدی مسامحه کندضرورت وجواز مربوط بوزن وقافیه است جائیکه وزن و قافیه در کار نباشد این

مسامحات دیگر قبول کردنی نخواهد بود .

درهرحال معنی‌ودید شاعرانه البته باقتضای تحول- وبا افق‌هایی که هرروزبرای شاعر کشف میشود - تغییرمیپذیرد اما زبان - دست کم دستورزبان - همیشه اعتبارخود را حفظ میکند وهرج ومرج در دستور هرگز نمیتواند اساس یك تجدد واقعی شود . قطع نظرازدستوروزبان هیچ چیزی نمی‌تواند آزادی یك شاعرواقعی را سلب کند . شاعری که حق دارد دنیایی بیافریند برترازاین دنیا چرا نتواند برای آفرینشهای تازه وبی‌سابقهٔ خویش قالب‌های تازه وبی‌سابقه هم خلق کند و ابداع . تا شاعر در انتخاب قالب آزاد نباشد شعرش نه واقعی است نه ابتکاری . باید باوحق دادکه درآفرینشهای شاعرانه بکلی آزاد باشد . قالب کهن‌را اگر دلش میخواهد حفظ کند وحتی بپرستد واگر دلش نمیخواهد آنرا کناربگذارد ویا بشکند . حتی چون هیچ‌گونه تناقض از شاعر عجب نیست میتواند- مثل چندتن ازنوپردازان‌امروزخراسان - قالبهای‌سنت را بشکند اما زبان‌سنت رادرین قالب شکنی حفظ کند . گویی قالب شکنی یك تفنن است نه یك ضرورت. باری شاعرباید بحکم‌طبع خویش‌باشد وآزاد . تا شاعراین مایه‌آزاد نباشد شعرا وشعرواقعی نیست :- شعربی دروغ که حتی برغم خاطروی تمام دنیا درآئینه‌اش انعکاس‌دارد - بایك عظمت خوف انگیز وخیره کنند .



آیادیگرهنگام سکوت‌نیست؟ تااینجاراجع بشعرصحبت ازتجزیه وتحلیل بود ، واز نقد وبررسی. نزد بسیاری‌ازشاعران بی‌شك هیچ چیز ناگوارترازنقد نیست . کسانی که بتوانند نقد را تحمل کنند وازآن بهره

بجویند کمیا بندو گرانبها با اینحال کلام پلین* - پلین جوان نویسندهٔ رومی- کاملاً درست است که می گوید کسانی بیشتر درمقابل انتقاد حالت تمکین وقبول نشان می‌دهند که کارشان بیشتر شایستهٔ ستایش است[۱۸]. درعین حال نمی‌دانم اصرار در تحلیل و تجزیه - راجع بشعر- بکجا منتهی خواهدشد؟ می‌ترسم خرده بینی درین کار بداستان آن اسپانیایی منجرشود که گویند قطعه‌یی الماس داشت روشن ودرخشان - بپاکی وصفای اشك ستارگان. اما ساده مردهوس کرد آنرا تجزیه کند وذات وماهیتش رابشناسد. رفت وعلم شیمی آموخت و حاصل کارش آن شد که الماس درخشان پربها را در پایان تجربه پاره‌یی زغال یافت - زغال خالص. نه مگرذات الماس جز کربن خالص چیزی نیست ؟ بااینهمه امید من آنست که اینجا حرف شاعراسپانیایی را تکرار نکنم که‌وقتی این داستان را نقل کرد گفت[۱۹]:

اگرمی خواهی‌خوش باشی تجزیه مکن ، پسر جان، تجزیه مکن!

اما کسی که با حوصله و صبر یك دانشجوی باگذشت در این حرف‌ها نگاه کند شاید آن را توصیف وتماشایی بیابد از شعر- از شعر فارسی وجلوه‌های گونه‌گون آن. توصیف وتماشایی‌ازین آب زلال‌روشن که روح وقلب آدمی از آن تازگی‌می‌یابدوزندگی. اما که گفت که‌توصیف وتماشای یك چشمهٔ جوشان عطش را فرومی‌نشاند ؟کسی که می‌خواهد عطش کشندهٔ خود را فروبنشاند نمی‌تواند بتماشای لطف وطراوت آب اکتفا کند . باید جوشش ونوازش آن را هم درلب وکام خود احساس کند ودرروح وقلب خود . شاید بهتر بود که من هم بجای این‌همه‌حرف خواننده را باخودشعر آشنامی کردم . با شعر واقعی که در ادب فارسی هست : شعر بی‌نقاب ، شعربی‌دروغ . آیا بهتر نبود که بجای توصیف

---

* Pline

و تماشای این آب زلال خوانندهٔ سوخته جان را بـدرون چشمهٔ آب می‌کشاندم؟ سفینه‌یی ازشعرمی‌توانست تمام این بحث ودرس وقیل‌وقال مدرسه راکوتاه‌کند . سفینه‌یی ازشعرفارسی – درگذشته وحال . نه فقط از کلام حنظلهٔ بادغیسی،فیروزمشرقی، رودکی، دقیقی،کسائی‌وخیام که سرایندگان پیرآلام وافکارانسان‌کهن بوده‌اند بلکه نیزازگفتهٔ ش. آینده، ا.ع.دریا ، ح. هنرمندی، ن.رحمانی که پنجه‌های جوانشان با تارهایی تازه بازی میکند : روح انسان امروز ! نه آیا این‌همان پنجه‌های سحر انگیزست‌که در امریکا برگهـای علف، را به والت ویتمن✿ شناساند ودر هندگیتانجلی را به تاگور✿ ؟ باید ازین نفحهٔ نو که ادبیات ایران را دارد زنده می‌کند استقبال‌کرد ومیراث خیام وسعدی را ارزندگـی داد وفزایندگی.

✿ W. Whitman

✿ R. Tagore

یادداشت

۱

۱ـ۵	اعجاز خسروی : مقایسه شود با نقد ادبی/ ۴۳۷ و ۴۳۹
۲ـ۶	Eugene Münz, Raphael, London 1882/420
۳ـ۶	چهار مقاله بکوشش دکتر معین با تعلیقات/ ۷۵ـ۷۳
۴ـ۶	سلم‌السموات ، طبع یحیی قریب / ۳۶
۵ـ۶	Th . Gautier , Mademoiselle de Maupin , Preface .
۶ـ۷	المعجم، چاپ دانشگاه تهران ۴۵۳ـ۴۴۹
۷ـ۷	Gorky' on the Lit./28o
۸ـ۷	ومن یک ذافمٍ مرٍّمریضٍ یجدمُرّاً به الماءالزلالا دیوان‌المتنبی ، طبع مصر/ ۱۱۸
۹ـ۸	در متن نقادان درست است بدون عرب، المعجم/ ۴۵۵
۱۰ـ۸	نقد ادبی/ ۳۱۷
۱۱ـ۹	نقد ادبی/ ۴۰ـ۳۹
۱۲ـ۹	المعجم/ ۴۵۶ـ۴۵۵
۱۳ـ۹	کروچه ، کلیات زیبا شناسی/ ۱۵۶

☼ درین بخش اعداد واقع دردوسمت خط افقی ازراست بچپ به‌ترتیب‌حاکی‌است ازشمارهٔ یادداشت وشمارهٔ صفحه

۱۰–۱۴ Gorky, Lit./280

۱۲–۱۵ Erasmus , Adagia

شکل سافو را نیاوردم تا با نام سافو شاعرهٔ یونانی اشتباه نشود .

۱۳–۱۶ در متن این شماره نیامده است .

۱۳–۱۷ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ، طبع دارالثقافه ۱/۱۱–۱۰

۱۳–۱۸ Gorky, Lit./170

۱۵–۱۹ در واقع بوالفضولان بر این‌کار عظیم میکلانژ هم ایراد گرفتند . می‌گویند استاد برای آنکه منتقد بوالفضول را که متنفذ نیز بود ساکت کند ، قدری خاك در دست پنهان کرد، بعد از نردبان‌بالا رفت و چنان فرا نمود که چیزی را از بینی مجسمه می‌تراشد . آنگاه قدری از آن خاك را که در دست داشت پیش روی منتقد فرو ریخت و مرد ایرادگیر با رضایت خاطر گفت حالا بهتر شد . ویل‌دورانت ، تاریخ تمدن ۱۶/۴۶۳

۱۸–۲۰ درشمارهٔ بالای‌صفحه ۸۱ غلط است . رجوع شود به :

Jung . Modern Man in search of A soul , London 1936/ 175

۱۸–۲۱ Eliot , T . S . Experiment .

۱۹–۲۱ نقدادبی /۱۰۶

۱۹–۲۳ نقد ادبی/۱۰۵

۱۹–۲۴ مثلا پور داودازوی به‌عنوان‌گجستك سکندر یاد می‌کند : فرهنگ ایران باستان/۳۶–۳۵ یا اسکندر ملعون :گاتها ، مقدمه/۵۱

۲

۲۳–۱ قدامه ، نقدالشعر ، طبع مصر ۱۳۰۲/۳

۲۴–۲ Moliere , Bourgeois Gentilhomme .

۲۴–۳ Alchimia Verborum

مقایسه شود با همین تعبیر در هفت پیکر نظامی :

دومطرز بکیمیای سخن تازه کردند نقدهای کهن

۲۴ـ۴ برج‌عاج تعبیریست مأخوذ ازغزل غزلهای سلیمان در عهد عتیق . در نزد منتقدان کنایه است از وضعی که می‌گویند بعضی هنرمندان دارند ، و در انزوای خویش از توجه باحوال و سرنوشت مردم غافل می‌مانند . اول بارظاهراً سنت بو واین عبارت را در نقد شعر بکار برد ـ بمناسبت صحبت ازآلفرد دوینیی

۲۴ـ۵ من گنگ خوابدیده و عالم تمام‌کر من‌عاجزم زگفتن وخلق از شنیدنش

۲۶ـ۶ Moxon/216

۲۶ـ۷ نقد ادبی/۹۶

۲۶ـ۸ مثلاداستان خجستانی ، رودکی ، عنصری دیده شود در چهارمقاله بترتیب در /۴۲-۴۳ و ۵۲-۵۳ و ۵۵-۵۷ و حکایت نصرت‌الدین کبودجامه وداستان شرف‌الدین میرک ملاحظه شود در لباب‌الالباب عوفی بترتیب در ۱/۵۱-۵۳ ، ۱۳۱/۱ ، مقایسه شود با نقد ادبی ۹۴ـ۹۸

۲۸ـ۹ C . A . Nallino , scritti VI /2 - 17

۲۹ـ۱۰ Gabrielli , F. Ei(2), I/ 180

۳۰ـ۱۱ حصری ، زهرالاداب ۱۴۲/۱

۳۰ـ۱۲ توحیدی ، الامتاع والمؤانسه ۷۶/۲

۳۰ـ۱۳ Grünebaume , L'Isl. Med ./274 -281

۳۱ـ۱۴ بنی‌ساسان در ادب عربی و فارسی عنوان عمومی بوده است برای گدایان چنانکه‌علم بنی‌ساسان‌وطریق‌بنی‌ساسان‌عبارت بوده‌است‌ازصنعت گدایان. دریك بیت‌امرء‌القیس‌وهمچنین‌در یك‌فقره‌ازمقامات‌حریری این معنی بکار رفته است‌گویند ساسان نام‌گدایی بوده است معروف که در اخاذی انواع حیله‌ها بکار می‌برده است . باعتقادنولدکه‌در

Nöldeke Tabari / 482 این تسمیه ظاهراً اول بار در محافل ضد ساسانی عرب پیدا شده است .

۳۲-۱۵ دو قرن سکوت ، چاپ سوم / ۳۴۸-۳۴۹

۳۲-۱۶ ابن‌الاثیر ،المثل‌السائر،چاپ قاهره ۱ / ۱۰-۹مقایسه‌شود بانویری، نهایة لارب ۷ / ۳۱-۲۳

۳۳-۱۷ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۵۴

۲۳-۱۸ کریس تنسن ، ایران در زمان ساسانیان /۴۹۹-۴۹۸

۳۳-۱۹ عقدالفرید ۱ / ۱۹۹

۳۴-۲۰ نزد نیچه اصول اخلاق جاری را طبقهٔ بردگان ساخته‌اندو مسیحیت را پاسدارش کرده‌اند . رجوع شود به ویل دورانت ، تاریخ فلسفه /۸-۳۵۴ سیر حکمت در اروپا ۳-۲۲۲

۳۵-۲۱ Shipley , / 382

۳۶-۲۲ ذوالرمه شاعر عرب سواد خود را از قوم خویش پنهان می‌داشته است از آنکه قوم آشنایی باخط وسواد را عیب می‌دانسته‌اند . ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۲/۴۳۸

۳۶-۲۳ چهار مقاله/۴۸-۴۷

۳۷-۲۴ لباب‌الالباب ، چاپ نفیسی/ ۵۱۷

۳۷-۲۵ تذکرهٔ دولتشاه ، چاپ طهران/ ۵۲۷

۳

۳۸-۱ E. Pound, Pavannes And Divisions/ 231

۳۹-۲ فن شعر ، طبع دوم / ۲۳

۴۰-۳ نقد ادبی / ۴۳۶

۳۰-۴ مقدمهٔ ابن خلدون / ۵۷۳

۴۰-۵ ارسطو اشتمال بر قصه= Mythos را برای شعرلازم می‌دیده است

جهت خیال انگیزیش . اما ظاهراً در شعر تشبیه و بدیع هم برای
خیال انگیزی مؤثر است وکافی . ازین روست که در فارسی قید
اشتمال برقصه ضرورت ندارد. همچنین‌رجوع شود بهمین‌کتاب/۴۵

۴۱_۶ نقد ادبی / ۴۱۴ - ۴۱۳ و ۴۶۱

۴۲_۷ مقدمهٔ ابن خلدون/ ۵۷۳

۴۲_۸ دربارهٔ نمط عالی ـ که متعالی ووالاهم خوانده میشود ـ جای دیگر بتفصیل‌تر صحبت کرده‌ام : رسالهٔ لونگینوس، مجلهٔ یغما ۶/۷

۴۲_۹ نرون در هنگام مرگ‌تأسف می‌خوردکه با مردن او هنرمندبزرگی از دنیا می‌رود .

۴۳_۱۰ نقد ادبی / ۲۷۳

۴۳_۱۱ Croce' La poesie Et La Morale, R. M. M,43/5/-3

۴۴_۱۲ Lessing. Laocoon/1

۴۴_۱۳ Pater, Renais Sance/ 95-97

۴۵_۱۴ نقد ادبی / ۸۸-۸۷

۴۵_۱۵ فن شعر / ۲۱

۴۷_۱۶ کروچه ، کلیات زیبا شناسی /۵۵-۵۴

۴۷_۱۷ نقد ادبی /۱۷۵

۴۷_۱۸ قدامه ، نقدالشعر / ۳ ؛ مقایسه شود با مرزوقی ، شرح دیوان الحماسه ۱/۸

۴

۵۸_۱ Pope. Essay on criticism. Verses/305-306

۴۹_۲ المعجم / ۴۵۵

۴۹_۳ ایضاً / ۴۵۳

۴۹_۴ المثل السائر، طبع قاهره /۴-۷۳

۵۰-۵ دلایل الاعجاز/ ۲۶۲ مقایسه شود با /۲۸۹

۵۰-۶ مقدمهٔ ابن‌خلدون / ۵۷۷ عسکری ، الصناعتین۱۹۵۲/ ۵۸-۵۷

۵۰-۷ اسرارالبلاغه /۴

۵۰-۸ جاحظ ازاستعمال الفاظ سوقی تحذیر می‌کند (البیان والتبین‌طبع سندوبی ۱/ ۱۵۷) و هم از مجالست با اشخاص نادان که موجب فساد زبان‌میشود (ایضاً ۱/ ۱۰۰) ابن‌خلدون می گوید (مقدمه، ۶/ ـ۵۶۴) که شهرنشینان از کسب ملکهٔ زبان‌عربی عاجزند .

۵۰-۹ المثل‌السائر، طبع‌قاهره ۱/ ۷۳

۵۱-۱۰ مرزوقی ، شرح دیوان الحماسه ۱/ ۹

۵۲-۱۱ مهمه یعنی بیابان در شعر منوچهری بکار رفته‌است :
اندر آمد نوبهاری چون مهی چون بهشت عدن شد هرمهمهی
دیوان /۹۳ درباب استعمال لفظ درشعرونثر عربی‌رجوع شود به: المثل‌السائر ۱/ ۱۶۷

۵۲-۱۲ (منسوب‌به) قدامه، نقدالنثر / ۸۰

۵۳-۱۳ قدامه ، نقدالشعر /۷

۵۴-۱۴ اولین چاپ این مجموعه در ۱۷۹۸ منتشر شدو چاپ دوم آن با اشعار تازه و مقدمه در ۱۸۰۰ نشر یافت . کالریج در بیوگرافی ادبی ، فصل ۱۴ ،نشان می‌دهدکه چگونه ودزورث واو موضوعات را بین خویش تقسیم کردند . کتاب بسبب رنگ طغیانی‌که نسبت به بعضی سنت‌هاداشت چندان موردعلاقه واستقبال جامعهٔ محافظه‌کار انگلیسی‌واقع‌نشد مخصوصاًکه چاپ‌دوم‌آن مقدمهٔ‌معروف وردزورث را داشت و بحث اورا درباب زبان‌شعر .

۵۵-۱۵ Plainer and More Emphatical

۵۵-۱۶ این رسالهٔ کالریج بخلاف آنچه از عنوانش انتظار می‌رود چندان معلوماتی‌درباب بیوگرافی نویسنده بدست نمی‌دهد بیشترش مباحثاتی

است راجع باقوال کانت ،فیخته، شلینگ و همچنین نقدیست درباب شعر وردزورث .

۱۷-۵۷ روش علمی درنقد متون ادبی ، یغما ۱۰/۷-۶

۱۸-۵۸ ایضاً همان مقاله

۵

۱-۶۱ فن شعر / ۹۶

۲-۶۱ بهوا درنگر که لشکر برف ... چون‌کنند اندر و همی پرواز
راست همچون‌کبوتران سفید ... راه گم‌کردگان زهیبت باز

۳-۶۱ مقایسه‌شودبا شعر بهار : بیائید ای کبوترهای دلخواه . . . دیوان بهار ۳۴۴/۱

۴-۶۱ تاریخ بیهق / ۱۷۳

۵-۶۲ Turgenev, on the Eve/ 179

۸-۶۲ معلقهٔ طرفة بن‌العبید :
لعمرك‌ان‌الموت‌ما اخطاءالفتی ... لكالطول المرخی و ثنیاه بالید

۷-۶۲ نقد ادبی / ۸۳

۸-۶۳ الهوامل و الشوامل -۸۳-۸۰

۹-۶۳ داستان پیل و خانهٔ تاریك در ادب صوفیه مشهورست از جمله در مثنوی‌دفترسوم، حدیقهٔ‌سنائی‌وکیمیای‌سعادت آمده‌است‌رك: فروزانفر، مآخذ قصص‌مثنوی : چاپ دانشگاه /۹۸-۹۶

۱۰-۶۳ اسرارالبلاغه / ۴۳۶

۱۱-۶۴ اسرارالبلاغه/ ۱۲۶

۱۲-۶۷ اسرارالبلاغه / ۲۲۱-۲۲۰

۱۳-۶۸ فن شعر / ۹۸

۱۴-۶۹ مجاز عقلی کـه مجاز حکمی هم خوانده میشود و همچنین مجاز

اثباتی یا اسناد مجازی عبارتست از اسنادکردن فعل یا معنی آن بآنچه‌فعل بدان در واقع راجع نیست ـ یعنی به‌غیر فاعل اگر فعل مبتنی است برفاعل وبه غیر مفعول اگر فعل مربوط است بمعول .

۷۱ـ۱۵ لاتقید علی لفظی فانی — مثل غیری تکلمی بالمجاز

۷۲ـ۱۶ هبطت‌الیك‌من‌المحل‌الارفع — ورقاء ذات تعزز و تمنع

۷۲ـ۱۷ ارزش میراث صوفیه / ۱۵۹

۷۲ـ۱۸ تو این‌رادروغ‌وفسانه مدان — بیك سان روش در زمانه مدان
ازاوهرچه‌اندرخورد باخرد — دگر ره سوی رمز ومعنی برد

۶

۷۴ـ۱ بلاغت در کلام نزد ادبا عبارتست از مطابقت با مقتضی حال مراد از حال‌هم‌بموجب تعریفات جرجانی عبارتست از آن امری که‌داعی است‌بتکلم بروجه مخصوص . آیا این متضمن یك نوع دور نیست؟ بعلاوه فصاحت هم در تعریف بلاغت هست اما هر کس فصیح باشد بلیغ نیست .

۷۵ـ۲ شوقی ضیف ، النقد / ۴۸

۷۵ـ۳ ان من‌البیان لسحراً از حدیث نبوی است ،ودر این مقام‌معنی سحر راگفته‌اندعبارتست ازاظهار باطل درصورت‌حق.مجمع الامثال‌میدانی ۶/۱ وعمده ابن رشیق ۴/۱

۷۷ـ۴ حسد چه‌میبری‌ای‌سست نظم بر حافظ قبول‌خاطرو لطف سخن‌خدا دادست

۷۷ـ۵ سروانتس،مقدمهٔ دن‌کیشوت.

۷۹ـ۶ مقایسه شود بـا روایت وحشی بافقی . در فرهاد و شیرین ، طبع کوهی‌کرمانی / ۲۰

۷۹ـ۷ و ماتلك بیمینك یا موسی ، قال هی عصای اتوکاء علیها و اهش‌بها

علی غنمی ولی فیهامآرب اخری. قرآن کریم ۲۰/ ۱۸-۱۷

۸-۷۹ نویری ، نهایة الارب ۳۱/۷-۲۷

۹-۷۹ جاحظ ،البیان و التبن ۱۰۲/۱ ، ایضاً/۱۱۳-۱۰۷ مقایسه شود با حصری قیروانی ، زهرالاداب ۱/ ۱۲۳

۱۰-۸۰ از ابن الراوندی ، ابن مقفع ، ومتنبی شاعرآورده‌اندکه بمعارضه با قرآن برخاسته‌اند. همچنین الفصول والغایات معری را هم بعضی از این مقوله پنداشته‌اند . آنچه ازین گونه معارضات باقی است حاکی از هیچ گونه توفیق معارضه‌کنندگان نیست اما احتمال اقدام امثال ابن مقفع ومتنبی و معری هم بمعارضهٔ باقرآن هم مشکوك است و بعید .

۱۱-۸۰ Dozy, L, islamisme/117–118

۱۲-۸۰ داستان اسلام آوردن عمربن خطاب یك موردست حاکی ازین تأثیر همچنین در نزد صوفیه حکایات بسیار هست از تأثیر قرآن در احوال آنها.

۱۳-۸۰ ستینی امام فخر، طبع بمبئی ۳۶/۱۳۲۲-۳۵

۱۴-۸۱ درباب اعجاز قرآن قول ابوعلی و ابوهاشم جبائی آنست که سبب و وجه آن فصاحت قرآن است و نظام و مرتضی گفته‌اند سبب صرفه است ـ صرف الهمم ، یعنی که خداوند همت عرب را از معارضهٔ با آن منصرف داشته است .کشف المرادفی شرح التجرید، طبع صیدا ۲۲۳/

۱۵-۸۱ نقد ادبی /۳-۳۲۲ و ۳۵۱-۳۵۰و۳۵۴-۳۵۲

۱۶-۸۱ نمونه‌یی از تأثیر قرآن در شعر تلمیحات و تعبیرات رایج است : تخت سلیمان ،کشتی نوح،آتش ابراهیم ، لحن داود ، تخت سلیمان، صبر ایوب ، پیراهن یوسف ، دارالاحزان یعقوب، عصای موسی ،

دم عیسی وجز آنها. بعلاوه آوردن بعضی معانی و تعبیرات ازقرآن مثلاً :

انوری: زلزلهٔ قهر توشان کرد پست **زلزلة الساعة شیئی عظیم .**

ناصر خسرو : چه خطـر داردایـن پلید نبید **عندکاس مزاجها کافور**

۱۷-۸۲ سخن و سخنوران ۱/ ۳۳

۷

۱-۸۴ فن شعر /۹۹-۹۴

۲-۸۵ Ars est celare Artem این‌عبارت مشهوردر واقع نقل بمعنی است ازکلام‌اوید، واو راجع به‌هنرعشق گفته‌است‌که اگرعشق‌نهانی باشد توفیق دارد . نظیراین‌بیان درکلام‌کنتی‌لین از قدماهست وهمچنین دربیان‌بعضی از نویسندگان‌متأخر .

۳-۸۵ اسرارالبلاغه / ۱۰

۴-۸۷ اسرارالبلاغه / ۱۳-۸

۵-۸۷ ایضاً / ۱۸

۶-۸۷ فارسنامهٔ ناصری ۲/ ۶۸-۶۶

۷-۸۷ المعجم/ ۳۳۰

۹-۸۸ چهار مقاله / ۲۷-۲۴ و ۳۱-۲۹

۸-۸۸ اسرارالبلاغه / ۹

۱۰-۸۸ Jeu de mot = wordsplay

۱۱-۸۹ A False Witt· Addison

۱۲-۸۹ چهار مقاله / ۴۲

۱۳-۹۰ این صنعت که یونانی‌ها آنتی‌تتون می‌خوانده‌اند یاآنتی تزیس نزد رومی‌ها بنام Contentio معروف بوده است و ارسطو وکنتی لین هم

راجع بآن سخن گفته‌اند . ازآنجمله است در:

Aristote, Rhetorique, III /9

Quntilien, Institute /IX

اما دیمتریوس برخلاف غالب علماء بلاغت قدیم آن رامکروه شمرده است . رك : Moxon/255

۹۰-۱۴ شوقی ضیف ، النقد /۳۷

۹۱-۱۵ طه‌حسین ، مقدمة نقدالنثر

۹۳-۱۵ در متن شماره تکرار شده است ، مثنوی، نیکلسون ۳ / ۲۴۱

۹۳-۱۶ مقایسه شود با نظامی : مخزن‌الاسرار :

هرچه درین‌پرده نشانت دهند   گر نستانی به‌از آنت دهند

۹۴-۱۷ صدبار بعقده در شوم تا خود   از عهدهٔ یك سخن برون آیم

دیوان انوری ۲ / ۶۹۶ فرزدق گفته‌است من‌نزد تمیم اشعرم باا ینهمه گاه چنین‌پیش می‌آید که‌کندن دندانی برایم آسانتر است از گفتن یك بیت . ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۱ / ۹۴

۹۴-۱۸ Boileau, SatireII/73

۸

۹۵-۱ مقایسه شود بابوالو ، فن شعر که همین معنی را بیان می‌کند

Boileau, Poesie Et Prose / 276

۹۵-۲ ویل دورانت ، تاریخ تمدن ۳۵۴/۱۴

۹۶-۳ راجع بسرود کودکان بلخ رجوع شود به قزوینی ، بیست مقاله ۳۴-۴۵/۱ اما از سرود بخارا ، فقط یك پاره باقی مانده است نگاه‌کنید به مقالهٔ نگارنده : مجلهٔ یغما ۱۱ / ۷

۹۶-۴ راحة‌الصدور /۳۴۴

۹۷-۵ شکل قدیمی در المسالك ابن خرداذ به (لیدن/۱۱۸) چنین است:

منم شیر شلنبه   و منم ببر یله

۹۷-۶ المعجم /۱۹۳-۱۹۲

۷–۹۷ نقد ادبی / ۷ - ۲۷۶

۸–۹۸ ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱۸۰/۱

۹–۹۸ المعجم / ۱۹۴ - ۱۹۳

۱۰–۹۹ طه حسین در معابی‌العلاء فی‌سجنه باین قول تمایل دارد و وی درین کتاب درعالم تصور خویش یك زندان‌کامل ساخته است برای ابوالعلا. که در آن زندان گویی تفریح و سرگرمی عمدهٔ او همین اشتغالات بوده است .

۱۱–۱۰۰ نقد ادبی / ۴۷۰

۱۲–۱۰۲ VoltairE , Oedipe , preface .

مقایسه با Brutus. نگاه‌کنید به ؛

Voltaire , Theatres/ 11 - 13 , 80

۱۳–۱۰۲ La Rime est une esclave et ne doit qu ' Oébeir;

Boileau / -30

۱۴–۱۰۲ عبید ، رسالهٔ دلگشا ،کلیات / ۶-۱۲۵

۱۵–۱۰۳ مرزوقی شرح دیوان‌الحماسه ۱۱/۱

۱۶–۱۰۳ Schütze , J . S . Versuch einer Theorie des Reims nach Inhalt und Form , 1802

۹

۱–۱۰۶ دکترخانلری ، این‌را از Abbé Dubot نقل می‌کند، وزن شعر/۷

۲–۱۰۸ Henning BsoAs, XIII / 3

۳–۱۰۸ المعجم / ۱۰۰-۹۷

۴–۱۰۸ المعجم / ۱۰۷-۱۰۶

۵–۱۰۸ المعجم / ۹۹-۹۷

۶–۱۰۸ در هرحال وجود ورواج شعروشاعری– بعنوان یك فن مستقل –در آن دوره بعیدست اما کلام موزون ظاهراً هم در پاره‌یی‌ادعیه بوده است و هم در سرودهای عامیانه . بدینگونه هر چند ازوجود طبقه

یا دسته‌یی بنام شاعر در آن ادوار خبری نیست در وجود کلام موزون ظاهراً نمی‌توان شك کرد .

۷ـ۱۱۰ EI (1) , Vol III / 894

۸ـ۱۱۱ Shorter.E. 1/ 211

مقایسه با Hasting's ERE , Vol 7/ 637

۹ـ۱۱۱ دیوان الهذلیین ۹۵/۱۶

۱۰ـ۱۱۱ Yacob , G . Studien in Arabisch Dichtern/ 180

۱۱ـ۱۱۱ ماللهند ،چاپ زاخائو / ۶۵ مقایسه شود با خانلری ، وزن شعر فارسی / ۶۸-۶۴

۱۲ـ۱۱۲ قدامه ، نقدالشعر /۲ مقایسه شود با قابوسنامه که تقریبا فایده‌یی برای آن قائل نیست جز قبول در نزد فضلا ، چاپ دکتر یوسفی/۱۹۰

۱۳ـ۱۱۲ حصری ، زهرالآداب ۲۵۸/۲

۱۴/۱۱۴ ابن عبدربه ، العقدالفرید ۱۹۹/۳-۱۸۲

۱۵ـ۱۱۴ این رساله را عباس اقبال منتشر کرده است در مجلهٔ یادگار سال اول شمارهٔ ۱۰ یك چاپ دیگر هم بوسیلهٔ مجتبی مینوی از آن انتشار یافت در مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات طهران

۱۶ـ۱۱۵ زهرالآداب ۲۵۷/۲

۱۷ـ۱۱۵ زهرالآداب ۲۵۷/۲

۱۸ـ۱۱۵ وزن شعر فارسی / ۸۵ - ۶۹

۱۹ـ۱۱۶ «متفاعلاتن» درست است ، متفاعلن که درمتن آمده است باید اصلاح شود . عروض حمیدی / ۴۱-۳۶

۲۰ـ۱۱۷ Hartmann , Metrum und Rhytmus
Hoelscher , G . ZDMG 1920/329—416

۲۱ـ۱۱۷ Gotthold Weil, "Arüd . Ei (2),Voli/ 677

۲۲ـ۱۱۷ مستزاد درواقع عبارتست از پاره‌هایی موزون که دنبال مصرع آورند.

از همان وزن . در رباعی ، غزل ، قصیده ، و حتی مسمط این کار بعنوان تفنن رایج بوده است . خواجوی کرمانی با تفنن درین شیوه ظاهراً جویای نوعی تجدد بوده است .

۱۱۹-۲۳ راجع به تابعه رجوع شود به یادداشت جلال همائی ، دیوان عثمان مختاری ۲۳۲-۲۲۹ در واقع نزد هندوان ، یونانی‌ها ، رومی‌ها، وبسیاری اقوام بدوی و طبیعی نیز الهام شاعران به‌قوای غیبی منسوب میشده است . ر ك :

Goldziher , Abhandlungen Zur Arabischen Philologie 1/1

۱۱۹-۲۴ نقد ادبی / ۷-۲۳۵

۱۲۰-۲۵ دریای گوهر ، چاپ سوم ۵۸۴/۳

۱۲۰-۲۶ Alfred de Musset , Theatre , Moscou 1963 / 69

۱۰

۱۲۳-۱ دیوان خواجو ، احمد سهیلی / ۵-۳۵۳

۱۲۵-۲ فابل = Fable که‌آن‌را در فارسی داستان می‌خوانده‌اند یاافسانه ، عبارت است از حکایتی‌کوتاه‌که منشاء یا پشتوانهٔ متل‌ها یا مثل‌های عامیانه‌میشده‌است . درین باب درمقاله‌یی بنام : «سیاحت بیدپای» مفصلتر صحبت کرده‌ام . راهنمای کتاب سال ۵ شماره های ۵-۱

۱۲۶-۳ مصیبت نامه ، مقالهٔسی وششم مقایسه شودبا فروزانفر ،شرح‌احوال عطار/۵۲۵

۱۲۶-۴ الهی نامه مقالهٔ چهاردهم ؛ مقایسه شود با فروزانفر شرح احوال عطار / ۲۴۳

۱۲۷-۵ کلیات عراقی ، چاپ نفیسی / ۵-۲۴۳

۱۲۷-۶ نقد ادبی /۸-۵۲۷

۱۲۸-۷ استناد باخبار واستدلال بآیات و احادیث‌درین‌باب‌حاکی‌است ازطرز تلقی زهاد و متشرعه ازشعر. اسباب‌کراهت عامه ازشعر بسیار بوده

وجهات اعراض ازآن هم درکتب متشرعه وصوفیه هردوهست . رك
نقد ادبی/ ۷۰ ، ۳۰۸-۴۰۷

۸-۱۲۸ آراء تولستوی درباب هنر درکتاب او بنام هنر چیست بیان شده است . به ترجمهٔ کاوهٔ دهگان، طبع دوم، رجوع شود.

۹-۱۲۸ کلام اسکار وایلدست و بعضی همفکرانش واردکردن مفهوم فایده درزیبایی وهنرنزداین طایفه مردودست ونامقبول. رمی‌دوگورمون Remy de Gourmont در این مورد می‌گوید : قبول هنر باین سبب‌که موجب تعالی فرد یا جامعه میشود مثل آنست که گل را دوست بدارند بدان سبب که می‌توان از آن دوایی ساخت برای چشم . برای تفصیل بیشتر رجوع شود به :
R . F . Egan , the Genesis/ 1921

۱۰-۱۲۸ تئوری افلاطون درباب مثل و تقلید شاعرانه ، از مهمترین مباحث است در نقد شعر . مراجعه شود مخصوصاً بکتابهای فدروس ، و جمهور

۱۱-۱۲۹ برای احتراز ازعواقب نامطلوبی که بر متعهد بودن شعر وهنر بخدمت کلیسا یاکومت در اروپا مترتب بوده توسل به نظر «هنر برای هنر» گه‌گاه راه چاره‌یی بوده است . مع‌هذاتشخیص هنگام مناسب برای‌بازگشت نشانه‌یی است از هشیاری و آگاهی وجدان هنرمند که در هنگام ضرورت می‌تواند ذوق و قریحه را باز در خدمت انسانیت بگمارد و آنجاکه تعهد در هنر عواقب نامطلوب ندارد بموقع ازبرج عاج خویش بیرون‌آید.

۱۲-۱۳۰ باکاروان حله /۷۸-۷۷

۱۳-۱۳۰
Belinsky , V . G. works / 450

۱۴-۱۳۰ نقد ادبی /۲۳۷-۲۳۲

۱۵-۱۳۱ به یادداشت شمارهٔ ۴ مربوط به‌صفحهٔ ۲۴ کتاب حاضر رجوع شود وهمچنین به یادداشتهای شمارهٔ ۹ مربوط به صفحه ۱۲۸ و شمارهٔ

۱۱ مربوط به صفحه ۱۲۹

۱۶–۱۳۱این عنوان را اولین بار بودلر بکار برد ، در اثنای بحث از ادگارپو. بعدهااین تئوری بمنزلهٔ عکس‌العملی در مقابل رمانتیسم بکاررفت وبانام کسانی‌چون برادلی ، جارج مور، وبرموند مربوط شد . Jorge Guillen شاعر اسپانیائی یك جا وقتی از شعر مجرد صحبت می‌کند باین نتیحه می‌رسد که شعر مجرد عبارتست از آنچه باقی می‌ماند از شعر ، وقتی عناصر و اجزاء غیر شاعرانه‌را ازآن خارج کنند .

۱۷–۱۳۲زده شیوه‌کان حلیت شاعریست — بیك شیوه شد داستان عنصری
نه‌تحقیق گفت ونه وعظ ونه زهد — که‌حرفی ندانست‌از آن‌عنصری

دیوان خاقانی ، چاپ عبدالرسولی /۸۰۶

۱۸–۱۳۲درباب شعر مجرد ومباحثات بر ادلی وبرموند سالها پیش از این در مقالهٔ جداگانه‌یی بحث کرده‌ام تحت عنوان شعر مجرد ، مجلهٔ سخن . راجع به زمینهٔ اجتماعی هنر و ارتباط شعر و هنرباحوال جامعه نیز رجوع شود بمقالات دکترآریان پور تحت عنوان هنر استاتیك و هنر دنیامیك در مجلهٔ سخن

۱۱

۱۳۵–۱ Paul Valery , Variété III/ 68

۱۳۵–۲ حکمت سقراط ، فروغی ۱۵۲/۱

۱۳۵–۳ قدامه ، نقدالشعر/ ۲

۱۳۵–۴ قدامه ، نقدالشعر/ ۱۷ مقایسه شود با همان‌کتاب /۷۱

۱۳۸–۵ ابن‌الاثیر ، المثل‌السائر /۱۰–۹ ، مقایسه شود با ابن قتیبه ، ادب‌الکاتب ، قاهره ۱۳۵۵ / ۱۲ ، نویری نهایةالادب ۳۱/۷-۲۷

۱۳۹–۶ این نظامی البته غیر از گویندهٔ خمسه است . رجوع شود به نقد ادبی / ۳۹۹

۱۳۹-۷ با وجود تردیدی که در صحت انتساب آن بوی اظهار شده است در رد این انتساب دلیلی در دست نیست مخصوصاً با وجود شهرت و تواتر آن .

۱۳۹-۸ برگسون کتابی دارد به‌عنوان «خنده» که درآن بحث مفصلی می‌کند دربارهٔ کمدی و امر مضحك. برای تفصیل مباحثات وی درین باب رجوع شود به مقالات محمد آشنا ، خنده از نظر برگسن مجلهٔ سخن ۳/۹و۱۰

۱۳۹-۹ Cognitive or Emotive

۱۴۰-۱۰ هل غادرالشعراء من متردم ام هل عرفت‌الدار بعد توسم
معلقهٔ عنترة بن شداد عبسی است ، مقایسه شود با ابن قتیبه ، الشعر والشعراء ۱۷۳/۱

۱۴۰-۱۱ یك عمرمی‌توان‌سخن اززلف یار گفت در بند آن مباش که مضمون نمانده است کم ترك الاول‌الآخر المثل السائر/

۱۴۰-۱۲ فن شعر / ۱۱۱-۱۱۰

۱۴۱-۱۳ چهار مقاله/۴۲

۱۴۱-۱۴ در شعرمپیچ و در فن او چون اکذب اوست احسن او
لیلی و مجنون نظامی ، مقایسه شود باالباب‌الالباب ، چاپ نفیسی ۱۲-۱۳/۱ نیزمقایسه شود با عطارمقدمهٔ مصیبت نامه .

۱۴۱-۱۵ مثلاقدامه ، نقدالشعر -۸۵-۷۹ مقایسه شود باالمعجم - ۳۱۵-۳۱۰

۱۴۲-۱۶ قید بنابر مشهور درعبارت متن از آنروست که درباب شهرت او باین لقب مآخذ قدیم اشارت باین روایت ندارند . اما رباعی در دیوان شاعر آمده است ، بدینگونه :

ای روی تو همچو مشك وزلف تو جو خون می‌گویم ومی آیمش
ازعهده برون مشك‌است ولی‌نرفته درناقه هنوز خون‌است ولی
آمده ازنافه‌برون می‌گویند شاعررباعی را طوردیگر ساخته بود

اما وقتی باشتباه مصرع اول را در مجلسی چنین خواند وحاضران خندیدند ، معنی ومضمون را تغییر داد ، و آن را بهمین صورت موجود ساخت از اینرو او را خلاق‌المعانی‌خواندند. شاید روایت باین شکل درست نباشد اما بهرحال حاکی است از اینکه صاحب چنین صنعتی راسازندگان قدیم این روایت ، مستحق عنوان خلاق‌المعانی‌می‌شناخته‌اند . این روایت افواهی دربدیع ذکاءالملک ‎/۶۶-۶۵‏ ذکرشده است باتردید وتأمل در قبول آن . ارباب تذکره فقط گفته‌اندکه این شاعررا بسبب معانی دقیقه‌که درسخنش مضمرست خلاق‌المعانی خواندند . دولتشاه ‎/۱۶۴‏ حبیب‌السیر ۲ ‎/۶۶۵‏ مرآة‌الخیال‎/۳۷‏ مجمع‌الفصحا ‎۳/-۱۱۴۴‏

۱۴۲–۱۷ بیهقی ، چاپ دکتر فیاض / ۶-۱۹۵ ، این قصیده را بمناسبت در ذیل داستان حسنک نقل‌کرده است و همچنین ابن خلکان آن را در ذیل ترجمهٔ ابن بقیه آورده است . مطلع قصیده چنین است :

علو فی‌الحیاة و فی‌الممات لحق تلك احدی‌المعجزات

۱۴۲–۱۸ ابن خلکان ‎۲۰۶/۴‏

۱۴۳–۱۹ Shipley , / 294

۱۲

۱۴۴–۱ فن شعر ‎/۲۱‏ مقایسه شود با همان‌کتاب ‎/۵۰–۴۹‏

۱۴۵–۲ درباب حماسه و اهمیت آن از لحاظ فن شاعری رجوع شود به ارسطو ، فن شعر ‎/۳۵‏ ، ۷۷ ، ۱۰۸ – ۹۹ ، ۱۲۲–۱۱۸

۱۴۵–۳ در مقابل حماسهٔ ملی ،که درباب قهرمانان قومی‌است حماسهٔ دینی هست ـ راجع به قهرمانان دینی . گشتاسب نامه دقیقی حماسهٔ دینی زرتشتی‌استمانندحملهٔ حیدری مثلا ، درادوار اخیر.

۱۴۶–۴ قدمت زمان البته شرط حماسه نیست اما دور بودن زمان حوادث آن این فایده را داردکه در عالم پندار وقوع آن غرایب را برای

خواننده قابل تصور می‌کند ـ بعلت دوری بسیار از روزگار وقوع.
قهرمانان حماسه هم از جهت غرابت کارهاشان بیکدیگر شباهت
دارند ـ مخصوصاً قهرمانان حماسه‌های بسیار قدیم. چنانکه بین
بعضی احوال اخیلس یونانی‌ها باکارهای رستم واسفندیار ما شباهت
هست و از آنجمله است پرورش یافتن اخیلس بوسیلهٔ یك سانتور
Centaure که یادآور سیمرغ است و تربیت و حمایت او از رستم
همچنین رویین تنی اخیلس داستان اسفندیار را بخاطر می‌آورد که
رویین‌تن حماسهٔ ایران است.

۵ـ۱۴۶ مقایسه شود با فن شعر / ۳۵، ۴۷ـ۴۵، ۱۰۱ـ۹۹

۶ـ۱۴۶ ایضاً فن شعر / ۱۰۲ ـ ۹۹

۷ـ۱۴۷ مقایسه شود با فن شعر /۱۰۷-۱۰۶

۸ـ۱۴۷ در متن این شماره نیست

۹ـ۱۴۷ عربی خالص نبودنش ازین باب است که اختصاص به محیط عربی
ندارد بعلاوه قصهٔ عنتر رزمی صرف هم نیست و در آن عناصر بزمی
هم هست از اینها گذشته شعر هم نیست نثر ست و متضمن عناصر و اجزاء قصه‌های
مختلف. در آن عنتر شاعر جاهلی عرب قهرمان اسلام جلوه گر میشود
وماجراهایی دارد بسیارگونه گون وطولانی. احوال و اوصاف جنگهای
مختلف بداستان او رنگ اسلامی می‌دهد نه عربی خالص.

۱۰ـ۱۴۸ عبارت چهارمقاله /۷۶ که گوید من در عجم سخنی بدین فصاحت
نمی‌بینم و در بسیاری از سخن عرب هم، حاکی است از قصد
گوینده بمقایسهٔ آن با قرآن ابن‌الاثر در المثل‌السائر (۴۱۹/۲)
ضمن صحبت از شاهنامه می‌گوید ـ وهو قرآن‌القوم ...

۱۱ـ۱۵۰ فرخی می گوید (دیوان، عبدالرسولی/۱۶۴) در مدح همین ایاز ؛

نه‌برخیره بدو دل داد محمود   دل محمود را بازی مپندار

۱۲ـ۱۵۱ سر آوردم این رزم کاموس نیز   دراز است و نفتاد ازو یك پشیز

گر از داستان یك سخن کم بدی روان مرا جای ماتم بدی
۲-۹۱۷

۱۳-۱۵۱ برخشکی ریگ و سختی کوه تا چند سخن رود در اندوه

۱۴-۱۵۲ در باب مقایسهٔ لیلی ومجنون با رمئو و ژولیت رجوع شود به تحقیقات علی اصغر حکمت . شباهت بین تریستان وایزوت با ویس ورامین را نیز مینورسکی در مقالهٔ راجع به ویس ورامین ودکتر خانلری در مقدمه ترجمهٔ تریستان وایزوت بدیه یاد کرده‌اند

۱۳

۱۵۴-۱ هرگز کسی نداد بدینسان نشان برف
گویی که لقمه‌ایست زمین در دهان برف

۱۵۶-۲ مقایسه شود با قدامه ، نقدالشعر / ۳۶ و ۴۱

۱۵۷-۳ حماسه در لغت عربی بمعنی شدت است ، و بعدها شجاعت هم حماسه خوانده شد از آنکه شجاع در نبرد با هماورد خویش بشدت می‌کوشد . حماسه در شعر عربی قدیم بیان شجاعتهای شاعر بود درجنگ‌ها و برخوردها ، وازاین حیث شباهت داشت به فخر. درباب حماسه ، رجوع شود به شرح دیوان‌الحماسه ، خطیب تبریزی طبع مصر سه جلد ، ۱۹۳۸ ، ج ۱ /۸-۷

۱۵۸-۴ العقدالفرید ۱۴۵/۳

۱۵۸-۵ نقد ادبی/۴۱۹-۴۱۸

۱۵۸-۶ ایضاً/۲۳۶-۲۳۵ و ۳۲۱

۱۶۰-۷ Paul Valery ' Au platane , Charmes/ 1922 .

۱۶۱-۸ دیوان منوچهری ، ۳۸۸ ، ۴۰۰ ، ۴۳۸

۱۶۱-۹ نقد ادبی ، چاپ دبیر سیاقی ، قصیده ۴۶ و ۵۵

۱۶۲-۱۰ قابوسنامه ، طبع دکتر یوسفی / ۱۹۱

۱۶۲-۱۱ تجارب‌السلف/ ۱۶۰

Pindare , Nemeénnes VII

۱۶۲-۱۲

۱۶۲-۱۳ شعرالعجم/۷۴ بنقل از العمده ابن رشیق /۴۹

۱۶۳-۱۴ تاریخ گردیزی/۶۳

۱۶۳-۱۵ تاریخ ایران ، سرجان ملکم ترجمهٔ فارسی۲/۲۰۵

۱۶۴-۱۶ جوامع الحکایات ، چاپ عکسی رمضانی/۳۵۱

۱۶۵-۱۷ تذکرهٔ دولتشاه/۲۹۶

۱۶۶-۱۸ بموجب روایتی که کریس تنسن از آمیانوس رومی نقل می‌کند ؛ ایران درزمان ساسانیان ، چاپ دوم/۵۳۴ ، ایرانیها درآن زمان ظاهراً با همجنس بازی آشنائی نداشته‌اند با آنکه بعضی شواهد برخلاف این دعوی هست اما این حرف امیانوس بهرحال حاکی است از ندرت وقلت آن هرچندمبارزه‌یی باشد بامانویت.

۱۶۶-۱۹ شعرالعجم/۱۳۲

۱۶۷-۲۰ کروچه ،کلیات زیبائی شناسی /۳-۲۴۲

۱۶۷-۲۱ طوق الحمامه مشتمل است برحکایات و اشعار در باب محبت و بیان عشق و احوال عاشقان . با آنکه مطالب کتاب یکدست نیست از جهت اشتمالش بر آداب واحوال عشق و عاشقی مهم است

۱۶۸-۲۲ Legacy of Islam/ 17

۱۷۰-۲۳ مثلاقصیدهٔ سروش را می‌توان ذکر کرد که بمناسبت کشته شدن خان خیوه گفته است در تهنیت و تملق بناصرالدین شاه :

افسرخوارزمشه که سود بکیوان با سرش آمد درین مبارك ایوان

۱۷۱-۲۴ ایوای مادرم ! دیوان شهریار ، ج سوم چاپ تهران ۱۳۳۵ / ۱۲۱-۱۱۵

۱۴

۱۷۵-۱ راحة الصدور /۳۴۴

۱۷۵-۲ ایضاً /۹۹-۹۸

۳-۱۷۵ ازآنجمله است هفتصد ترانه ازکوهی کرمانی ، و ترانه‌های‌خراسان از شکور زاده ، ولالائی‌ازمیرعابدینی‌وجزآنها

۴-۱۷۶ Gorky, Literature/ 236

۵-۱۷۷ فروغی خلاصهٔ شاهنامه ، طبع طهران ۱۳۱۳ ، ج ۱ ، مقدمه/۲۸

۶-۱۷۸ Comte de Gobineau/ 453

۷-۱۷۹ Montet, le Theatre en Perse/ 15

۸-۱۸۱ عباس دبس- یادوس -گدایی‌است‌افسانه‌یی ومشهورکه‌بعضی‌ازحکایات او در جامع التمثیل محمد حبله رودی ذکر شده است . درمثنوی هم بنام او اشارت هست

۹-۱۸۳ هردوحکایت مأخذش تذکرهٔ دولتشاه است حکایت انوری /۹۴ و حکایت‌عبید /۳۲۲

۱۰-۱۸۴ اخلاق الاشراف ، کلیات عبید /۲۰-۱۹

۱۱-۱۸۵ باپسر گفتم ای فلان پدرت جز بتاریکی از چه‌نان‌نخورد
گفت ترسدکه ناگوان بیند سایه‌اش دست سوی لقمه برد

۱۲-۱۸۶ مخفیا دختران خطهٔ رشت چون غزالان مست می‌گردند
از پی مشتری بهر بازار بند تنبان بدست می‌گردند

۱۳-۱۸۶ جمعه‌بازوجهٔ،خودگفت‌شبی که‌مرا با توزآدینه شکی است
زوجه‌اش گفت‌دوبینی‌بگذار پیش ماجمعه وآدینه یکی است

۱۴-۱۸۶ زگلپایگان‌رفت‌شخصی‌باردو که‌قاضی شودصدر راضی‌نمی‌شد
برشوت‌خری‌دادوبستدقضارا اگر خر نمی‌بود قاضی نمی‌شد

۱۵-۱۸۷ می‌گوید: شرقی ها مردمان عاقلی هستند آنهایك دیوانه را بمثابهٔ پیغمبری‌تکریم می کنند درحالیکه‌ما هرپیغمبری را بمنزلهٔ دیوانه‌یی تلقی می کنیم .

Heinrich Heine, Die Bäder Von Lucca,Reisebilder—späterlyrik/ 92

۱۶-۱۸۷ مصیبت نامه، مقالهٔ‌بیست و هفتم مقایسه شود بافروزانفر، شرح‌احوال

عطار / ۴۹۸

۱۷–۱۸۸ ایضاً ، مقالهٔ بیست هفتم مقایسه شود با فروزانفر ، شرح احوال عطار / ۹–۴۹۸

۱۸–۱۸۸ الهی نامه مقالهٔ سوم . مصیبت نامه که در متن آمده است اشتباه است، مقایسه با فروزانفر / ۱۲۵

۱۹–۱۸۹ تذکرهٔ نصرآبادی/۴۲۲

۲۰–۱۸۹ مثلا جوع شود به بدایع الوقایع واصفی ، و تذکرهٔ نصرآبادی

۱۵

۱–۱۹۱ Shipley, Dictionary/398

۲– ۱۹۲ Le Style est l, homme même

۳–۱۹۳ ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۲۴/۱

۴–۱۹۵ Moxoon/ 209

۵–۱۹۵ Moxon / 227, 243, 253, 267

۶–۱۹۶ Moxon /250

۷–۱۹۸ le secret d'ennuyer est de tout dire, Voltaire.

۸–۱۹۸ در متن این شماره نیامده است

۹–۱۹۹ Boileau,Art Poetique; poesie et Prose / 279

۱۰–۱۹۹ نقد ادبی /۲۷۳

۱۱–۲۰۱ آنچه‌نزد بعضی نقادان به «روح زمان» وروح قرن‌یا اقتضای زمانه تعبیر میشود در واقع عبارتست از مجموع عوامل و اسباب نامرئی و حساب‌نشده‌یی که در بعضی امور و حوادث عصر تأثیر دارند و شاید ریشهٔ‌بسیاریشان رابتوان به‌طرزاداره و وضع اقتصاد قوم‌منسوب داشت‌وبذوق‌وهوس‌یاتدبیرهیئت حاکمه . چنانکه سطح‌تربیت ومیزان حریت ومحدودیت هم دراین باب‌بی‌شك تأثیرقوی دارد .

۲۰۲-۱۲ Schûckling, the Sociology of Literary taste /67

۲۰۴ -۱۳ دیوان انوری ۶۹۲/۲

۲۰۴-۱۴ le Mot juste

۲۰٤-۱۵ درواقع تمرین وتقلید سبك‌های دیگرمانع‌ازآنست‌که شاعرخودش‌را در شعر خویش عرضه‌کند ـ واگر خود شعر دروغی‌هست همین است.

۲۰۴-۱۶ برونه تیر سعی‌کرده است قاعدهٔ تکامل تدریجی را با تحول انواع شعر در ادب تطبیق نماید. بیست‌سالی‌پیش هم من ـ بدون اطلاع‌از کار برونه‌تیر ـ در یك رسالهٔ‌کوچك مبتدیانه بنام فلسفهٔ شعر به‌این قصد بودم . اماآیا درکائنات شعرهم مثل طبیعت می‌توان عوامل و اسباب مؤثر در انواع را تحدید کردو تعیین ؟

۲۰۵-۱۷ فن شعر /۱۸۸-۱۸۷ مقایسه شود باویل دورانت ، تاریخ فلسفه ۳۳۴-۳۳۶

۲۰۶-۱۸ Peacock, the Four Ages of Poetry, 1820

۲۰۵-۱۹ Hugo, Cromwell, Praface, 1824

۲۰۶-۲۰ خطابهٔ بهار راجع بسبك‌های شعر فارسی که اول بار درانجمن ادبی ایران ایراد شد در مجلهٔ ارمغان سال ۱۳و۱۴ طبع شد ؛ و بعدها درکتب تاریخ ادبیات از آن ـ چنانکه رسم است ـ بدون ذکر نام مؤلف یادهاکردند و نقلها .

۲۰۸-۲۱ فن شعر / ۴۸-۴۷

۱۶

۲۱۱-۱ نقدادبی / ۲۳۷-۲۲۷

۲۱۲-۲ Emerson, Representâtive men, Essays/ 329

۲۱۳-۳ افلاطون ، جمهور / ۶۰۶

۳۱۳-۴ Gilson, / 347

۲۱۳-۵ ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ۵۲ح

۲۱۴-۶ فن شعر / ۳۷-۳۶ ، ۱۳۸، ۲۰۳-۲۰۱

۲۱۵-۷ نقد ادبی / ۲۴۱-۲۴۰

۲۱۵-۸ Moxon, T. A. On Style/ XI

۲۱۶-۹ مثلا نگاه کنید به :

Moxon, / 240, 250

۲۱۶-۱۰ که‌آن را والاهم ترجمه‌کرده‌اند و همچنین متعالی‌وفاخر. به‌لاتینی آن را Sublimitas می‌گویند و به یونانی Hpysos

۲۱۶-۱۱ نقد ادبی /۲۷۵

۲۱۷-۱۲ کریس‌تنسن ، ایران در زمان ساسانیان / ۴۵۰ح

۲۱۷-۱۳ مسعودی ، مروج ۱/ ۱۹

۲۱۸-۱۴ الفهرست / ۳۵۹ مقایسهٔ شود با جمهور افلاطون / کتاب ۸

۲۱۷-۱۵ رسائل اخوان الصفا ، طبع مصر ۴/ ۱۳۴

۲۱۸-۱۶ walzer, Plato Arabus, Vol i

۲۱۸-۱۷ ابن‌القفطی، تاریخ‌الحکماء/ ۴۲-۳۴، مقایسه شود با ابن‌ابی‌اصیبعه، عیون‌الانباء / ۶۷

۲۱۹-۱۸ فن شعر / ۲۱۶-۲۱۲

۱۷

۲۲۱-۱ نقد ادبی -۳۰۵ ح

۲۲۱-۲ رجوع‌شود به‌کتاب حاضر / ۲۱۱--۲۱۰ و نقد ادبی / ۲۲۵--۲۱۹

۲۲۱-۳ موزهای نه گانه در نزد قدماء دختران ژوپیتر بوده‌اند و مربیان انواع هنر- خاصه شعر. خواهر بودنشان حاکی است از تصورقدما راجع بارتباط وانتساب هنرها بایکدیگر. درباب تابعه وجن‌رجوع شودبه کتاب‌حاضر، یادداشت شمارهٔ۲۳ مربوط به‌صفحه ۱۱۹

۲۲۱-۴ رجوع شودبه‌کتاب حاضر / ۱۴۰ ونقد ادبی / ۱۶۳

۲۲۲-۵ احمد امین ، النقدالادبی / ۴۳۴-۴۱۹

۶ـ۲۲۲ شوقی ضیف ، النقد / ۳۰ ، مقایسه شود با نقد ادبی / ۳۱۳

۷ـ۲۲۳ این شماره درمتن نیامده است

۸ـ۲۲۳ شوقی ضیف ، النقد / ۶۷ـ۶۶ و ۷۴ـ۷۲

۹ـ۲۲۳ نقد ادبی / ۱۶۱ـ۱۶۰

۱۰ـ۲۲۴ همان کتاب / ۳۳۶

۱۱ـ۲۲۵ ایضاً / ۳۴۰ـ۳۳۹

۱۲ـ۲۲۶ شوقی ضیف ، النقد / ۴۰

۱۳ـ۲۲۷ جاحظ ، الحیوان ۱ / ۳۷

۱۴ـ۲۲۷ ابن قتیبه ، الشعروالشعراء ۱ / ۳۸ـ۳۷

۱۵ـ۲۲۷ قاضی جرجانی ، الوساطه / ۲۱

۱۶ـ۲۲۹ فن‌شعر ، بحث و گفتار / ۲۲۰ـ۲۱۹

۱۷ـ۲۲۹ محمد خلف‌الله ، من‌وجهة النفسیه / ۱۱۵ـ۱۰۷

۱۸ـ۲۳۰ نقد ادبی / ۳۶۰ـ۳۵۹

۱۹ـ۲۳۰ شوقی ضیف ، النقد / ۱۰۵

۱۸

۱ـ۲۳۳ Middle Ages=Dark Ages

۲ـ۲۳۳ Gilson,/ 754

۳ـ۲۳۳ نقد ادبی / ۷۳

۴ـ۲۳۳ Magister dixit.

۵ـ۲۳۶ Rien n'est beau que le vrai

۶ـ۲۳۶ An Essay on Crticism 1711

۷ـ۲۳۸ ویل دورانت ، تاریخ فلسفه / ۲۴۴

۸ـ۲۴۱ Cazamian, L.Hist. litt. Angl./ 1023

۹ـ۲۴۲ Van Tighem, Ph. / 210

۱۰ـ۲۴۵ Daniel Mornet, Hist. Lit. Contemp. / 38—41

۲۴۷-۱۱ Ibid / 50

۲۸۹-۱۲ Shipley, / 356

۲۵۰-۱۳ Daniel Mornet, Ibid. /76 – 77

۲۵۰-۱۴ در واقع بوسیلهٔ گوستاولانسون G. Lanson وشاگران‌اوست که این طریقه نقددرفرانسه برمبانی علمی استوار شد

۲۵۰-۱۵ نزدتولستوی ایمان‌اساس هرنوع اندیشهٔفلسفی‌است .ایمان‌هم‌عبارتست از معرفت‌وشناخت ذات انسان‌وشناخت معنی‌حیات او. معنی وارزش حیات نیزدریگانگی ابناء انسان است بوسیلهٔمحبت واعتماد به‌خدا. حقیقت‌آیین مسیح‌بنظروی‌چیزی‌جزین‌نیست. هنرهم که تولستوی در رسالهٔ «هنرچیست ؟» به‌بیان ارزش وماهیت آن‌می‌پردازد نزدوی از لوازم‌زندگی انسان است وغایتش‌نیز عبارتست از ایجاد وحدت بین ابناء بشر و تعالی‌دادن اخلاق وایمان. بدینگونه هدف عمدهٔ انسان ایجاد تأسیس ملکوت الهی است وهنر هم باید وسیله‌یی باشد برای وصول باین هدف .

۱۹

۲۵۲-۱ چونتوان راستی رادرج کردن دروغی را چه‌باید خرج کردن

۲۵۲-۲ مقایسه شود با لباب الالباب ۱/ ۱۳-۱۲

۲۵۲-۳ وان احسن بیت‌انت قائله بیت‌یقال اذا انشدته‌صدقا. زهیر یاحسان‌بن‌ثابت‌یادیگری. رجوع شود به‌ابن‌رشیق، العمده۱/ ۷۳ و العقدالفرید۳/ ۱۲۰مقایسه بااسرارالبلاغة/ ۲۵۰

۲۵۳-۴ کنایه است از نقدی‌که سفارشی باشد ، شبیه به‌کار پسافو . رجوع شود به‌کتاب حاضر /۱۲

۲۵۴-۵ هزارنقش‌بر آردزمانه ونبود یکی‌چنانکه درآئینهٔ تصورماست

۲۵۷-۶ کتابفروشان بازار وبعضی از ادیبان گویی چنین می‌پندارندکه یك

طبع انتقادی عبارتست از آنکه دوسه نسخه را با هم مقابله کنند و اختلافتشان رادر پاورقی یادداشت نمایند. دیگر برایشان اهمیت ندارد که این نسخه‌ها مزایایی‌هم بایدداشته باشدیانه. این نوع طبع‌های بازاری متون قدیم که حالا متأسفانه بازار راپر کرده است از بخت بدگاه بکوشش و اهتمام کسانی انجام میشود که می‌توانند این کار را جدی‌تر ودقیقتر هم انجام‌دهند ونمی‌دهند . چه‌باید کرد؟ عرضه است و تقاضا .

۲۵۸-۷ درباب آثار انتقادی عقادوطـه حسین رجوع شود به : نقد ادبی ۳۶۷-۷۰

۲۵۸-۸ همان‌کتاب /۳۹۴-۳۸۹

۲۵۸-۹ تذکرهٔ دولتشاه /۱۸۵-۱۸۳

۲۵۹-۱۰ تاریخچهٔ نقدالشعر درایران یغما/ سال سوم

۲۵۹-۱۱ نقد ادبی /۴۵۶-۴۵۴

۲۶۰-۱۲ مثلا رجوع شود به سخن و سخنوران ۸۶/۲ رنگ مباحث بلاغت‌که در نقدهای‌این کتاب‌هست‌حاکی‌است ازاشتغال‌ذهن‌مؤلف باین‌مباحث، خاصه‌در هنگام تألیف کتاب.

۲۶۰-۱۳ مثلا شعرالعجم / ۳۳ ، ٧٤ ، ۵۰ ، ۱۰۰ دیده شود .

۲۶۰-۱۴ سه جلد اول شعرالعجم تذکرهٔ شعر است و دو جلد آخر عبارتست از بررسی انتقادی در باب شعر فارسی. کتاب باهتمام فخرداعی گیلانی ترجمه شده است .

۲۶۰-۱۵ نقد ادبی /۴۹۷

۲۶۱-۱۶ ایضاً /۴۹۹ - ۴۹۶

۲۶۲-۱۷ مثلانشریهٔ انتقاد کتاب، بوسیلهٔمؤسسهٔ انتشارات نیل‌منتشر میشود و نشریه‌یی‌بنام بررسی‌کتاب‌بوسیلهٔانتشارات مروارید. آیا ارتباط‌بعضی مجله‌های دیگر باانجمن‌ها وبنگاه‌های و نشروطبع‌چیزی را ثابت‌نمی‌کند؟

۲۰

۱ـ۲۶۴ دکتر فخرالدین شادمان، تسخیر تمدن فرنگی، طهران ۱۳۲۶ درواقع باعتقاد وی اقتباس تمدن فرنگی وقتی مطلوبست که تسخیر باشد نه نفوذ.

۲ـ۲۶۴ جلال آل احمد، غرب زدگی، طهران ۱۳۴۱ بدینگونه غرب زدگی واقعی وقتی است که اقتباس از تمدن فرنگی نه تسخیر باشد و نه ازروی شعور بملیت وسابقهٔ قومی و ملی

۳ـ۲۶۵ برای نمونه‌یی از موارد تأثیر شاعران عرب برامثال عنصری و، منوچهری، و انوری رجوع شود به سخن و سخنوان جلد اول. درمورد سعدی مقالات نگارنده دیده شود ـ درحاشیه گلستان سعدی، درمجلهٔ یغما سال هشتم وهمچنین رسالهٔ حسینعلی محفوظ. دربارهٔ حافظ رجوع شود به مقالات محمد قزوینی که راجع به تضمین در اشعار حافظ ـ در مجلهٔ یادگار چاپ شده‌است وهمچنین باکاروان حله ۳۴۰-۳۴۱

۴ـ۲۶۶ شکلی از داستان بختیار نامهٔ معروف است که بنام سند باد هم می‌شناخته‌اند و داستان از قدیم بزبان لاتین تحت syntipas عنوان Dolopathos ترجمه‌شده‌است. شکل انگلیسی قصه منظومه‌ایست بنام «هفت خردمندروم» که از فرانسوی نقل شده و متعلق است به اوایل قرن چهاردهم میلادی. درین منظومه پادشاه عبارتست از دیوـ کلسین امپراطور روم، و در بعضی جزئیات با بختیارنامه تفاوت دارد.

۵ـ۲۶۶ راجع بمآخذ تاجر ونیزی رجوع شود به: مجتبی مینوی، پانزده گفتار

۶ـ۲۶۸ برای نظر اجمالی به بعضی تأثیرات شرقی خاصه اسلامی در ادب اروپا رجوع شود به:

Gibb , Legacy of Islam / 180 — 209

۲۶۸-۷ صفة‌الطلول بلاغة‌القدم فاجعل صفاتك‌لابنة الكرم

۲۶۹-۸ نیما ، حرفهای همسایه

۲۷۰-۹ Vers Blanc=Free Verse

۲۷۲-۱۰ بدیع‌الزمان فروزانفر ، شرح احوال عطار نیشابوری / ۱۷۲

۲۷۳-۱۱ Pedro Calderon de la Barca , c f . Sp . Read : / 71

۲۷۴-۱۲ راحة‌الصدور/۸-۵۷

۲۷۵-۱۳ سهراب ورستم ماثیوارنولد بوسیلهٔ منوچهر امیری بفارسی ترجمه‌شده است . درباب ارزش این منظومه و ترجمهٔ آن ، سابقاً بحثی در مجلهٔ یغما کرده‌ام

۲۷۵-۱۴ پوشکین ، دخترسروان . مقایسه شود باعقاب ، پیام نو سال اول شمارهٔ ۴۱/۷

۲۷۵-۱۵ به یك مومیائی مصر ، اثر اسمیت . مجلهٔ بهار سال دوم شمارهٔ ۷۵/۲ مقایسه شود با دیوان پروین ، چاپ سوم ، یاد یاران ۳۱۰-۳۱۲

۲۷۷-۱۶ کروچه ،کلیات زیباشناسی /۲۴۱

۲۷۷-۱۷ درباب یتااهو که آغاز نمازی‌است نزد زرتشتی‌ها تفصیل‌در گاته‌های پور داود آمده است . پور داود استعمال این عبارت ونظایرش را گوئی‌نوعی‌تجدد تلقی‌کرده‌است درساختن نظم‌های خویش. همچنین کسانی نیزغیر از اواصراردارند درآوردن لغات پهلوی درطی‌کلام فارسی ، و در واقع دنباله‌روانند برای پور داود .

۲۸۴-۱۸ Pline, Livre . , VII, Lett · 20 , Trad · Capelle:

۲۸۴-۱۹ No Analices , Muchacho , no Analices · Joaquin Maria Bartrina .

گزیدهٔ مراجع

- آئین سخنوری، تألیف محمدعلی فروغی، ۲ جلد طهران ۱۳۱۶ و ۱۳۱۸
- ادب الکاتب، تألیف ابن قتیبة الدینوی، طبع قاهره ۱۳۵۵
- ارزش میراث صوفیه، تألیف دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۴
- اساس البلاغه، تألیف جارالله ابی القاسم محمود بن علی الزمخشری، ۲ ج، قاهره ۱۹۲۲
- اسرار البلاغه، للشیخ الامام عبدالقاهر الجرجانی، تحقیق ه. ریتر، استانبول ۱۹۵۴
- اعجاز القرآن، تألیف امام ابوبکر باقلانی، مصر ۱۳۱۵

انوار الربیع فی انواع البدیع، سید علی صدرالدین المدنی، طبع سنگی بدون تاریخ
- با کاروان حله، از دکتر عبدالحسین زرین کوب، طهران ۱۳۴۳
- البدیع، لعبدالله بن المعتز، اعتنی بنشره کراتشقوفسکی، لندن ۱۹۳۵
- بهشت سخن، تألیف دکتر مهدی حمیدی، طهران
- البیان والتبیین لابی عثمان عمرو بن بحر الجاحظ؛ ۱-۳ مصر ۱۳۴۵
- بیست مقاله محمد قزوینی ۱ و ۲؛ چاپ دوم - طهران ۱۳۳۲
- پانزده گفتار، در بارهٔ چندتن از رجال ادب اروپا از هومیروس تا برنارد شا، نگارش مجتبی مینوی، دانشگاه طهران ۱۳۳۳

- پیام بفرهنگستان ، محمدعلی فروغی ، ذکاءالملك، طهران ۱۳۱۶
- تاریخ فلسفه ، تألیف ویل دورانت، ترجمهٔ عباس زریاب خوئی ، طهران
- ترانه‌های خیام ، مجموعهٔ رباعیات با مقدمه از ، صادق هدایت ، طهران ۱۳۱۳
- ترجمان‌البلاغه ،تصنیف محمدبن‌عمرالرادویانی، باهتمام‌احمد آتش، استانبول ۱۹۴۹
- التعریفات للسیدالشریف علی‌بن‌محمدالجرجانی ، مصر ۱۹۳۸
- التلخیص فی‌علوم‌البلاغه، لجلال‌الدین‌محمدبن عبدالرحمن‌القزوینی الخطیب ، مصر ۱۹۳۲
- جوامع‌الحکایات ، نورالدین محمد عوفی ، چاپ عکسی محمد رمضانی ، طهران
- جمهور افلاطون ، ترجمهٔ فوأد روحانی، طهران ۱۳۳۵
- چهار مقاله ، نظامی عروضی ، بکوشش دکتر محمد معین ، زوار چاپ سوم
- حافظ چه‌می‌گوید؟ نوشتهٔ احمدکسروی، طهران ۱۳۲۵
- حدائق‌السحرفی دقایق‌الشعر ، تصنیف رشیدالدین‌وطواط ، باهتمام عباس اقبال ، طهران ۱۳۰۸
- حماسه‌سرائی در ایران، تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا، طهران ۱۳۳۳
- درپیراون ادبیات نوشتهٔ احمدکسروی ، طهران ۱۳۲۳
- دریای گوهر، گزیدهٔ شعرمعاصرداز کترمهدی‌حمیدی ، ج ۳ طهران چاپ سوم ، طهران ۱۳۴۱
- دلائل‌الاعجاز، للشیخ‌الامام عبدالقاهر الجرجانی، مصر ۱۳۷۲
- دیوان عارف‌قزوینی،مقدمهٔ رضا زاده شفق، برلین ۱۳۰۲
- رئالیسم‌وضد رئالیسم، دکتر میترا ، طهران۱۳۳۴
- زیباشناسی در هنر وطبیعت ، تألیف علی‌نقی وزیری ، انتشارات

دانشگاه ، ۱۳۲۹
ـ سبک شناسی ، یا تاریخ تطور نثر فارسی ، تصنیف محمدتقی بهار ملك‌الشعراء ۱-۳ ، چاپ دوم طهران ۱۳۳۷
ـ سخن و سخنوران، تألیف بدیع‌الزمان بشرویهٔ‌خراسانی (فروزانفر) ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۸ و ج ۲ چاپ اول ۱۳۱۲
ـ سخنوران ایران در عصرحاضر ، تألیف محمداسحق ، ۱۳۱۷
ـ سرالفصاحه ، لامیرابی‌محمدعبدالله بن‌سعیدبن‌سنان‌الخفاجی‌مصر ۱۳۵۰
ـ سیر حکمت دراروپا ، تألیف محمد علی‌فروغی ، ۱- ۳ طهران ج ۱ چاپ دوم ۱۳۱۷ ج ۲ چاپ‌اول ۱۳۱۸ ج ۳ چاپ اول ۱۳۲۰
ـ شرح‌المعلقات‌السبع، للزونی، بیروت ۱۹۵۸
ـ شرح احوال ونقداشعارعطار نیشابوری‌تألیف بدیع‌الزمان فروزانفر، طهران
ـ شرح دیوان‌الحماسه ، تألیف‌خطیب‌تبریزی ۱ـ۳ مصر ۱۹۳۸
ـ شعر درایران ، بقلم‌ملك الشعراء بهار ، مجله مهر سال پنجم
ـ شعرالعجم،تألیف شبلی‌نعمانی،ترجمهٔ سیدمحمد تقی فخرداعی‌گیلانی ۱ـ۵ طهران ۱۳۲۷--۱۳۱۴
ـ الشعر والشعراء ، لابن قتیبة‌الدینوری ۱و۲ بیروت ۱۹۶۴
ـ شیدوش و ناهید، با مقدمه از ابوالحسن‌فروغی ، طبع سنگی ،طهران ۱۲۹۵
ـ الصناعتین الکتابة والشعر ، کتاب . تصنیف‌ابی‌هلال العسکری، مصر ۱۹۵۲
العقدالفرید،لابن‌عبدربه ۱ـ۳ بضمیمهٔ‌زهرالاداب‌حصری‌قیروانی‌درهامش، طبع قاهره ۱۳۰۲
ـ العمده فی‌صناعة‌الشعر ونقده، تألیف ابی‌الحسن بن‌رشیق‌القیروانی ، ۱و۲ مصر ۱۹۰۷
ـ فرخی‌سیستانی، دکتر غلامحسین یوسفی ، مشهد ۱۳۴۱

– فن‌شعر ، ارسطو ، ترجمهٔ دکتر عبدالحسین‌زرین کوب ، چاپ دوم‌طهران ۱۳۴۳

– کلیات‌زیباشناسی ، اثر بندتو کروچه ، ترجمهٔ فؤاد روحانی ، طهران ۱۳۴۴

– گنج سخن‌تألیف دکتر ذبیح‌الله صفا ۱–۳ طهران

– المثل السائر ، ضیاء الدین‌ابن الاثیر ، بتحقیق محمد محیی‌الدین ، ۱–۲ ، مصر ۱۹۳۹

– المطول علی‌التلخیص (الشرح) ، ملاسعدالتفتازانی ، استانبول ۱۳۳۰

– المعجم فی‌معائیر اشعار العجم ، تألیف شمس‌قیس‌رازی ؛ بتصحیح‌مدرس رضوی ، چاپ دانشگاه ، طهران

– معیارالاشعار ، خواجه‌نصیرالدین طوسی ، چاپ‌سنگی ۱۳۲۰ ق

– مکتب‌های‌ادبی تألیف رضا سیدحسینی ، طهران ۱۳۳۴

– من وجهةالنفسیه ، تألیف محمد خلف‌الله ، قاهره ۱۹۴۷

– الموشح فی‌مآخذالعلماء علی‌الشعراء ، تألیف‌مرزبانی‌قاهره ۱۳۴۳

– النقد ، شوقی ضیف ، قاهره ۱۹۵٤

– نقدادبی ، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب ، طهران ۱۳۳۸

– النقدالادبی‌تألیف‌احمدامین ۱–۲ قاهره ۱۹۵۲

– نقدالشعرلابی‌الفرج قدامةبن جعفر ، قسطنطنیه ۱۳۰۲

– نقدالنثرلابی الفرج قدامة بن جعفر ، بتحقیق‌طه حسین و عبدالحمید العبادی ، القاهره ، دارالکتب المصریه ۱۳۵۱

– وزن شعرفارسی از دکتر پرویز ناتل خانلری ، انشارات دانشگاه ۱۳۳۷

– الوساطة بین‌المتنبی‌وخصومه‌لابی‌الحسن‌علی بن‌عبدالعزیز الشهیر بالقاضی الجرجانی ، نشر احمدعارف الزین ، صیدا ۱۳۳۱

– هنجار گفتار ، تألیف‌سیدنصرالله تقوی ، طهران ۱۳۱۷

– هنر چیست؟ لئوتولستوی ، ترجمهٔ‌کاوهٔ دهگان . چاپ دوم

– هنرمندوزمانش . مجموعهٔ مقالات . ترجمهٔ‌دکتر مصطفی رحیمی

—Belinsky, V. G. Selected Philosophical Works, Moscow 1956

—Croiset Histoire De La Litterature Grecque 5vols. Paris 1901

—Egan, R.F. The Genesis Of the Theory Of «Art For Art' S Sake», 1921

—Eliot, T. S. Experiment in Criticism. Oxford univ. Press: 1922

—Gilson La Philosiphie De Moyen—Age; Paris 1947

—Gorky On The Literature, Moscow.

—Grünebaume, L' Islam Medieval, Paris 1962

—Hartmann, Metrum Und Rhytmus, Geniessen 1896

—Hoelscher, G. Arabische Metrik, ZDMG, 1920

—Mornet, Daniel, Histoire De La Litterature Contemporaine, Paris, Hachette ed.

—Moxon, Poetics—on Style, from Aristotle And Demetrius, London, 1949

—Pater, walter, The renaissance Mentor, 1959

—Rezvani, M. Le Theatre Et La Danse en Iran, Paris 1962

—Richards, Principles Of Literary Criticism. 14 th. Ed

—Saintsbury A History of Criticism And Literary Taste in Europe. London 1900—4

—Shipley, World Literary Terms, 1055

—Spingarn, History Of Literary Criticism In The Renaissan—Ce, Oxford 1912

—Van Tighem, Doctrines Litteraires, Paris 1954

فهرست عمومی

آ ـ الف

ب

پ

ت ـ ث

ج - چ

ح

خ

د ـ ذ

ر

ز - ژ

س

ش

ص - ض

ط - ظ

ع

غ

ف

ق

ک

گ

ل

ن

و

ه

ی